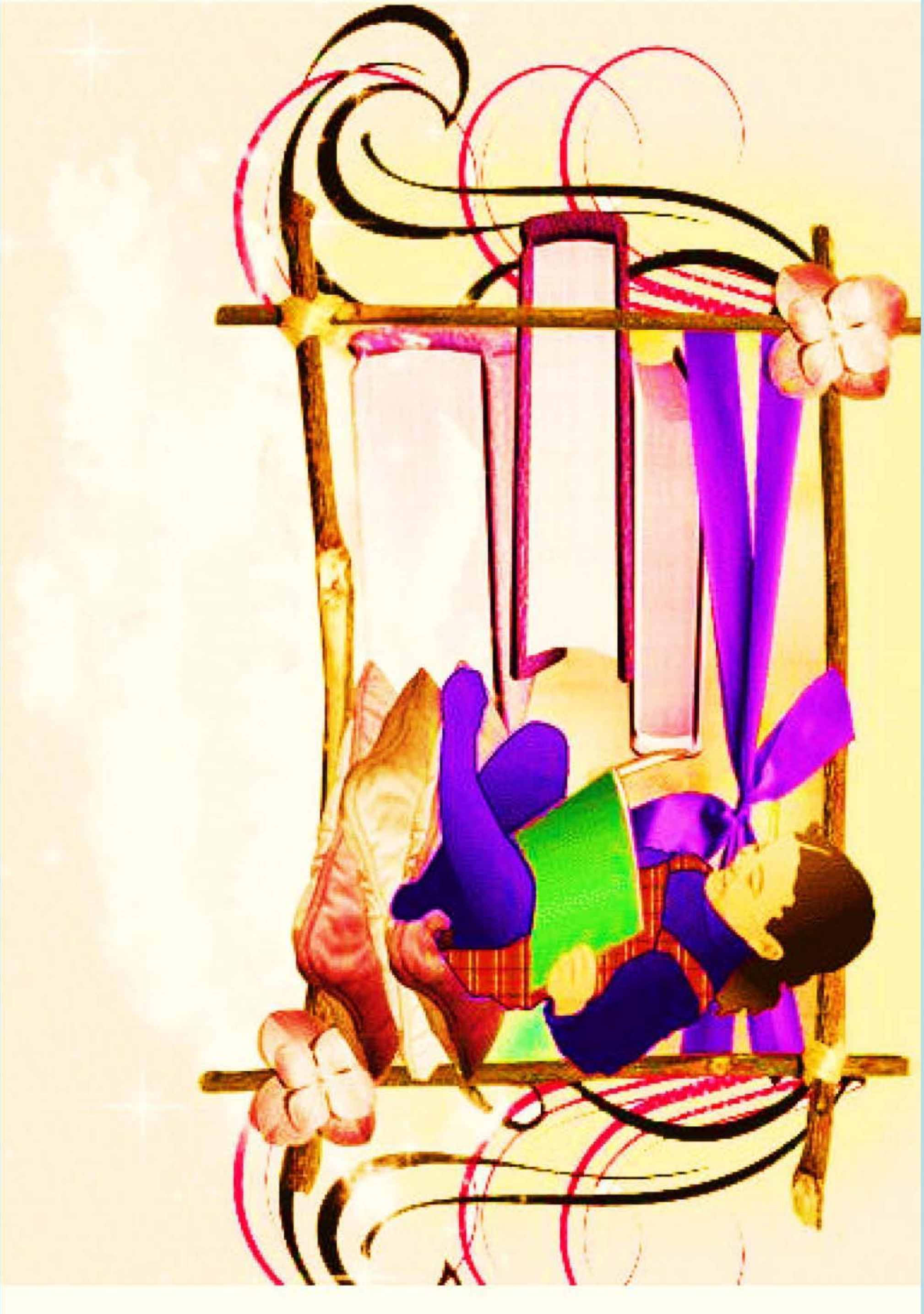


القراءة للجميع
٢٠٠٥
مكتبة الأسرة

سلسلة الأدب

27

حكي الطائر

سعد الله ونوس

عبلة الرويني

الى من بنورها اهتدى
ومن بأنفاسها أعيش
أهدى اليها هذا العمل



إن القراءة كانت ولاتزال وسوف تبقى، سيدة مصادر المعرفة، ومبعث الإلهام والرؤية الواضحة .. وعلى الرغم من ظهور مصادر حديثة للمعرفة، وبرغم جاذبيتها ومنافستها القوية للقراءة، فإننى مؤمنة بأن الكلمة المكتوبة تظل هى مفتاح التنمية البشرية، والأسلوب الأمثل للتعلُّم، فهى وعاء القيم وحافظة التراث، وحاملة المبادئ الكبرى فى تاريخ الجنس البشرى كله.

سوزان مبارك

الثمن ١٥٠ قرشا

حكي الطائر

سعد الله ونوس

عبلة الرويني

تصدير

سعد الله ونوس، صاحب مشروع مسرحى عربى متكامل، وصاحب رؤية درامية خاصة، فهو كاتب تجريبى، يؤمن بانفتاح النص، وبأنه لا يكتمل فقط بمجرد انتهاء كتابته، فاكتمال النص لديه لا يتحقق إلا برؤية المخرج على خشبة المسرح، وإضافات ممثلى الشخصيات الدرامية، كما يؤمن بدور الديكور والإضاءة كأبطال حقيقيين للنص المكتوب، لكى تتكامل المنظومة المسرحية.

سعد الله ونوس، الكاتب السورى الكبير، تمثل الكتابة لديه متعته الكبرى، ونعمته الحقيقية. يمثل التراث بالنسبة له معينا واسع الغور، لا ينضب، ولا يجف، لذا تأتى أعماله معبرة عن اللحظات الفارقة فى التاريخ العربى، ومتماسَّة مع الشخصيات الفاعلة والمحورية فى تراثنا.

قدم سعد الله ونوس للمكتبة العربية عددًا من الأعمال المسرحية بالغة الأهمية، أصبحت مع الوقت علامات بارزة فى

الكتابات الدرامية الحديثة، مثل (الملك هو الملك، منمنمات تاريخية، اغتصاب، مغامرة رأس المملوك جابر، طقوس الإشارات والتحولات، الأيام المخمورة، يوم من هذا الزمان، أحلام شقية، حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، رحلة حنظلة، سهرة مع أبى خليل القبانى، جثة على الرصيف، المقهى الزجاجى، الجراد، مأساة بائع الدبس، الرسول المجهول، فى مأتم أنتيجونا، ملحمة السراب، الفيل يا ملك الزمان، يوم من زماننا)، وغيرها.

عرفت نصوص سعد الله ونوس خشبة المسرح المصرى مبكرًا، تحديدًا فى الموسم المسرحى ١٩٧١، ١٩٧٢، عندما قدم المخرج هناء عبدالفتاح مسرحيته «الفيل يا ملك الزمان». منذ هذا التاريخ، تتابعت أعماله فى القاهرة، وأصبحت علامة على المسرح السياسى الجاد.

وهذا الكتاب الذى يسعد مكتبة الأسرة أن تقدمه للقارىء العربى هذا العام، وضعته الكاتبة والناقدة عبلة الروينى، فى قسمين أساسيين، هما «نص الحكى» و «مشهد الحكى» حيث تتعرض فى القسم الأول للنصوص التى كتبها سعد الله ونوس، وتتعرض فى القسم الثانى، للعروض المسرحية لأعماله التى تم عرضها على مسارح القاهرة.كما أفردت المؤلفة الصفحات الأخيرة من الكتاب لحوار مطول معه، تعرض فيه سعد الله ونوس لطرح رؤاه الإبداعية، وتقديم تجربته المسرحية.

وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ٢٠٠٥.

مكتبة الأسرة

قاسم: إنى فى يدك وليس لى خيار.

ألماســـة: مازلتُ فى التجربة يا قاسم. لا أريد أن أتخاذل أو أنكص. أعــرف أنـــى خاسرة، وأن هذه الصبوة مستحيلة فى بلد كل الناس فيها عبيد ومساجين. ولكن مازلت أرغب أن أكون بحراً لا بركة آسنة. لا أريد أن يملكنى أحد، وليتنى لا أملك أحداً. الكل يريد أن يضع ختمه على، وأنا أريـــد أن أظـــل طلـــيقة بلا أختام. لم أجن إلا تفاهات ومباذل. نعم.. إنى خاســـرة، ولعلى لم أعرف كيف أميّز أشواقى. ولكن لن أتراجع، وسأظل أطارد هذا الحلم.. الحلم بأن أكون بحراً لا يحتجز، ولا يفسد ماؤه.

سعدالله ونوس..
"طقوس الإشارات والتحولات".

الفهرس

مقدمة

يخطـــر له دائماً أن يغوص فى دخيلة نفسه ولا يخرج، يدخل إلـــى سراديبه ليمارس لذته السرية ويخلو إلى هواجسه ومشاعره، بعـــيداً عـــن أو فى مواجهة العالم الخارجى بما ينطوى عليه من فظاظة وابتذال..

هـــذا هو سعدالله ونوس، وذلك هو فعل الكتابة، متعته ونعمته الكبرى، الأشد حقيقية والأكثر إنسانية .

وهذا أيضاً صمته المدرب عليه على امتداد العمر – ضرورة لا يمكن تفاديها – إنه مراجعه الذات، واستنباط وسائل تكفل له أن يواصل عطاءه دون تنازلات أو بأقل قدر من التنازلات.

فى نهاية السبعينيات امتد صمت سعدالله ونوس وطال، عشر ســـنوات كفً خلالها عن الكتابة الإبداعية بعد أن تبددت الأحلام، وكثير من التصورات مزقتها الأحداث..

كانـــت التحولات العنيفة التى بدأت تتوالى فى السبعينيات قد وصـــلت إلى لحظة العرى حيث ضياع المشروع وغياب أية حياة ديمقراطية.. هكذا يصرخ سعدالله.

"وإنـــى أحياناً أشعر بالهول حين استعرض حياتى، فلا أذكر أنى عشت فترة تتيح لى أن أتفتح وأن أعبر عن نفسى بحرية"!

فـــى سنواته الأخيرة ومنذ أن داهمه المرض عام ١٩٩٢ زاد غوصه فى دخيلة نفسه، رقت صلته بالعالم الكثيف حوله واتسمت روحه بشفافية بالغة وصفاء نادرين ربما أسهم المرض فى ازدياد رهافــتها .. فالجســد لا يشف بشكل حقيقى إلا فى لحظات الألم والتعـــب والجــراح والاستحالة البدنية، تماماً كاللحظات العاطفية وتوهج الروح..

ازدادت مع تفاقم المرض وحدته وانعزاله وصمته، وازدادت رحلــته إلى الأعماق.. أغلق أبوابه فى كثير من الأحيان محاذراً الانغمـــاس فـــى فوضـــى العلاقـــات اليومية ومواضعات الحياة الاجتماعــية مانحـــاً لنفســـه الفرصـــة كاملة للانطلاق داخل ذاته وملاحقـــة خفايـــاه، ذلـــك الخلـــيط المشـــوش من الحسية المكبلة والـــنزعات السرية والذكريات ومظلة الموت. يكتب لى فى إحدى رســـائله الأخيرة.. "**كم يخطر لى أن أفك الأزرار والأحزمة، وأن أغـــادر كل الثياب والأوضاع والقضايا، وأن اتسكع وراء أو مع جسدى، حاجاتى العفوية ومشاعرى الطارئة.. أتمنى أن ألهو، أن أغـــوص قليلاً وأصغى إلى نبضات زمنى الخاص، زمنى الفردى باختصـــار أن أنغمر فى زمنية بلا زمن، بلا تاريخ، بلا مستقبل.. فـــى زمنـــية (الطـــارئ.. العابـــر. اللامجدى) كم أود أن أسترد صـــحتى، وأن أتبع تهورى الداخلى أن أعيشه وأذوقه محاولاً ألا تكون هزيمة هذا العمر مضاعفة وشاملة**".

إنـــه أقرب إلى "الشيخ قاسم" مفتى الديار الشامية فى "طقوس الإشـــارات والـــتحولات" فـــى شوقه المحموم إلى معانقة المطلق

ومتابعة هواه إلى آخر المدى، ولعله صورة أخرى من (الماسة) في رفضها الخضوع لتأويل الآخر، ورغبتها في التحليق في الفضاء كالطيور والنسائم وأشعة الشمس.

إنها الكتابة الحرة..

أو هي الحرية الجديدة التي لامسها سعدالله في مسرحياته الأخيرة.. الكتابة المتعة التي تكتمل بذاتها في فعل الكتابة نفسه لا في أبصار العالم الخارجي ووطأة استجاباته ..

وكلما طال علاجه، تزايدت حريته وانعتاقه الداخلي وانكشافه وتزايدت المتعة في استكشاف النفس والعالم حوله.

هل ثمة تناقض بين سعدالله وسعدالله، بين مرحلتين في مشواره المسرحي.. مرحلة الكتابة/الفعل في ارتكازها الجوهري على الوعي التاريخي وسعيها القسري إلى تطوير عقلية وتعميق وعي.. وبين مرحلة الكتابة المتعة في متابعتها النوازع والأهواء واحتفائها بالذات وصعود (الأنا).

هل ثمة تناقض أو فهم مغاير للكتابة والمسرح؟

يشير سعدالله في حواره مع ماري إلياس (الطريق ١٩٩٦) إلى أن المرحلة السابقة التي كتب فيها مسرحياته (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، الفيل ياملك الزمان، مغامرة رأس المملوك جابر، سهرة مع أبي خليل القباني) هي مرحلة اتسمت بيقين الفعالية، بإيمان عميق بأنه مازال بالإمكان التدخل في التاريخ، في تاريخ المنطقة وأحداثها – يضيف سعدالله – ثمة وضع كان يسمح

بهـذا الأمل واليقين، فقد كنا فى عملية تاريخية مازال الجدل فيها ممكناً.

ومنذ مسرحية الاغتصاب (١٩٩٠) كان يمكن أن نرصد اختلافاً فى الشكل والأسلوب والرؤى.. ثمة طاقة تأملية تمتزج خلالها الكتابة المسرحية بالرواية مفسحة مساحات لطغيان السرد.. ثمة تحول فى المنظور واختلاف فى طبيعة الموضوعات التى تتناولها المسرحيات الأخيرة وفيها يتأكد صعود الفرد وحضور الجسد ويمتزج الخاص بالعام برؤي جديدة ومغامرة ثمة متغيرات جديدة يتابع سعدالله تحليلها..

"بلغت السلطة أو الدولة شكلاً عالياً من الوضوح والقوة، وبالمقابل تم تهميش المجتمع وتبدت فى الوقت ذاته هشاشة القوى السياسية الموجودة وضعف قدرتها على المقاومة وعلى صياغة أساليب نضال مبتكرة وفعالة، كذلك سقطت الكثير من الأوهام المتعلقة بالكفاح والبطولات والشعب والشهادة والشهداء والمنظمات.. وبعد حرب الخليج وصلنا إلى مرحلة عرى كامل".

أدرك سعدالله بعد مراجعات طويلة أن المشكلة أعمق من علاقة سلطة/مجتمع وإنما هناك بنى اجتماعية متخلفة جداً مع بنى اجتماعية حديثة شكلياً وأن الشئ الأصعب هو تغيير المجتمع، هو أن نحاول هز سكونه ونوسانه واستغراقه بالخرافة..

متغيرات عديدة فرضت تحولاً فى شكل الكتابة وبنيتها ورؤاها دون أن يعنى ذلك تناقضاً وانقلاباً على جوهر فكره ومشروعه الجمالى.

يـــنفي سعدالله التناقض بين مراحل الكتابة لديه.. إنه يضيف فقـــط حركـــته المغايـــرة ومراجعاته الدائمة وأفقه الأكثر اتساعاً ورحابـــة ونضـــجاً.. "**إن المشـــروع الوطني بما يعنيه من تحرر وتقـــدم وحداثـــة لا يقتضـــي أن نلغي أنفسنا كأفراد لنا أهواؤنا ونوازعـــنا ووساوسنا وحاجاتنا الملحة للحرية، ولقول الأنا، بل علـــى العكس إن المشروع الوطني لا يمكن أن ينجح ويتحقق إلا إذا تفتحت هذه الأنا ومارست حريتها**".

هكذا، لا نستطيع قراءة صعود الفردية في مسرحيات سعدالله الأخـــيرة خـــارج سياقها الاجتماعي وخارج منظوره ودعوته إلى تغيـــير المجـــتمع وخلخلـــه سكونه وأشكال تراتبه الاجتماعي لا نســـتطيع قراءة تلك المسرحيات خارج فهم ونوس لدور المسرح في تعميق مدينية المجتمع..

تتجاوز (الماسة) في طقوس الإشارات والتحولات.. حدودها الذاتـــية والفـــردية لتصـــبح ظاهرة تقلقل وتخلخل علاقات المدينة وبنيـــتها الدينية الساكنة، إنها تهز نوسان المجتمع وتحطم خرافاته وأشكال تخلف بنيته الاجتماعية.

وفـــي تتبعـــنا للنهايات الفاجعة للكيانات الفردية في نصوص ســـعدالله الأخـــيرة (الماسة/المفتي/عبدالله) في "طقوس الإشارات والـــتحولات".. (سناء) في "الأيام المخمورة" (فاروق) في "يوم من زمانـــنا" يمكنـــنا أن نرصد ذلك التحول من حالة اليقين والإيمان العميق التي سبق أن تحدث عنها سعدالله حول مسرحياته السابقة.. إلـــى حالة أخرى من الشك والقلق والتوجس والسؤال.. شخصيات

قلقة تنتقل من حافة إلى حافة ومن سؤال إلى آخر دون أن يفضى ذلــك إلــى شئ يقينى.. هذا أيضاً ما شغل بال الحفيد فى (الأيام المخمورة) فى بحثه عن حقيقة ما أصاب العائلة دون أن ينتهى به بحثه إلى شئ، ودون أن يفضى سؤاله إلى يقين.." لقد وجد الدمل دمامل، والطريق إلى الحقيقة متاهات وفجوات، ليس ثمة خطأ أو صواب ليس ثمة إدانة ولا غفران".

ليســت الواقعة، وليست الوثائق والتواريخ ولكن الحقيقة هى فــى رحلــة البحــث عنها والسعى إلى اكتشافها، هى تعدد رؤاها وتــبدلاتها فــى نفــوس الأشخاص.. ولعل الحقيقة فى (الحكاية) ذاتهــا.. فهــى الــتى "تخفف العذاب وتداوى الجراح" فى "الأيام المخمــورة" وهــى "**الوســواس والشوق والغواية**" فى "طقوس الإشــارات والــتحولات" بــل هى المعنى المكتمل فى "رحلة فى مجــاهل مــوت عابر". ولأول مرة يجاهر سعدالله ونوس بفرديته دون أن يعــنى ذلــك تمزيقاً لشمل الجماعة أو انقلاباً على العمل الجمــاعى.. فقــط إنه لم يعد يتجاهل الاستثناء والتفرد والتكونات النفسية مؤكداً أنها تمنح الجماعة قوة إنسانية.

لقــد دخلــت (أنا) الكاتب بوضوح إلى نصه المسرحى ولعل وجودهــا فــى سفر الخاتمة "بنهاية مسرحية اغتصاب" هو وجود علــنى وصريح ومباشر حين يقترح سعدالله مواجهة مباشرة بينه هو سعد الله ونوس وبين الدكتور منوحين أحد شخصيات النص.

إن المعانــاة الذاتــية والخصوصــيات الفردية لم تعد أموراً بــرجوازية – يجب تنحيتها من فوق خشبة المسرح كما كان يفعل

سعدالله من قبل.. لقد نضجت رؤيته، تجاوز تبسيطية سابقة - بتعبيره - أصبح بإمكان الوعى التاريخى أن يحتفى بخصوصية الفرد، بل أمكن لسعدالله نفسه مراجعة العديد من المواقف السياسية مشيراً إلى "**أن واحده من أخطائنا الكبيرة - نحن الماركسيين - أننا لم نقدر ثراء الليبرالية، وأنه دون العقلانية وحرية السجال ما كان بوسع الانتماء الماركسى أن يكون إلا شكلاً جديداً من أشكال الانتماء اللاهوتى، منغلقاً على نصوصه وشعاراته**".

... ...

وبرغم أن نفس المريض هى بالدرجة الأولى جسدية، فإن حضور الجسد، وهذه الحسية الملموسة فى نصوص سعدالله الأخيرة لا ترتبط بوضعية المرض قدر ارتباطها بصعود الفردية والاحتفاء بالذات وتأكيد فكر عقلانى ووضعى علمانى.. هكذا تنقلب القيمة المخصصة للجسد فى المسرحيات الأخيرة من علامة سقوط إلى طريق للخلاص وشكل من أشكال الخروج والانعتاق (الأيام المخمورة - يوم من زماننا - طقوس الإشارات والتحولات).

شكل من أشكال التمرد وتحرر الفرد من قيود ورسوخ البنية الاجتماعية وهيمنة القوانين التى تطبعها المؤسسة الاجتماعية والدينية على أجساد المواطنين بحثاً عن ترويضهم وإخضاعهم. إن الجسدية التى ينشغل بها نص سعدالله الأخير هى جزء من رؤيته ودعوته لتغيير المجتمع (وليس السلطة كما شغلت أعماله من قبل) هز استقراره وتفكيك علاقاته وكسر ثوابته..

إن أبطال سعدالله الجدد فى خروجهم المدوى – حتى مع كل نهاياته الفاجعة – تفضح خراب الواقع وخواءه ومن ثم مواجهته.

كل شئ قبل رحيل سعدالله كان يتضافر ليولد هذا الخواء ولعل تجربة التعامل مع مسرحية (اغتصاب) أصابته بحالة من الرفض والمرارة والأهم المراجعة وإعادة النظر. يشير سعدالله إلى المنطق اللاهوتى فى التعامل مع القضية الفلسطينية وثبات الأحزاب السياسية والمثقفين – دون إدراك للعوامل والمتغيرات – على فهم ١٩٤٨ لطبيعة الصراع العربى الإسرائيلى.

وفى انتقاده للقوى السياسية مراجعة شاملة وإعادة نظر لكثير من الأفكار والمواقف.. ولعل تلك المراجعات النشطة كانت مناخاً حيوياً لتقديم (منمنمات تاريخية) ١٩٩٤ بكل ما تحتويه من تعدد الأصوات والرؤي بل إن إيقاع الحركة داخل المنمنمة التاريخية يقوم أساساً على تعدد وجهات النظر وعلى تقنية (الإبعاد) بكل ما تمنحه للقارئ من مساحات للتأمل.. يكتب عبد الرحمن منيف حول المنمنمات مشيراً إلى انها "**نوع من الأدب الذى يطالب بإعادة النظر ليس فقط بالقناعات التاريخية السائدة والمستقرة بل يطالب أيضاً بمناقشة المواقف العقلانية التى يجب أن تتسم بها الثقافة.. العلاقة بين المعرفة والسلوك، دور الثقافة، المعرفة.. هل يجب أن يكونا فى خدمة القوة والسلطة أو فى زيادة وعى الناس وصقل أرواحهم، ثم ماذا يعنى المثقف هل هو مجرد تقنى أم صاحب وجهة نظر وضمير؟**"

مـــراجعات دائمة لنهايات فاجعة ومشاهد تنهار وهزائم لامس تخومها تلك التى انتهت به إلى هزيمة الجسد هكذا يغوص سعدالله فى جسده وذاته ويكتب رسالة أخرى..

كنت أتخبط فى شعور مرير بالهزيمة والهامشية وبأن زمنى زمنـــنا يضـــمحل ويخـــتفى، ورأينا أحلامنا كلها تنهار وعيوننا جاحظة.. انهارت أوطاننا وانهار المستقبل الذى كنا نأمله وانهار العـــالم الـــذى كـــنا نســـتند إلى صلابته برغم يقيننا أنه مملوء بالثغرات، انهار حلمنا الشخصى الذى هو المسرح انطفأت جذوته وتداعـــى فـــى غياهـــب القمـــع والشمولية وانسداد الحوار فى المجـــتمعات وغياب كل ما هو مدنى فى حياتنا.. إننا مهزومون حـــتى العظـــم.. وحـــتى الحفيد الرابع أو الخامس، أقصى حدود الإيجابـــية هـــو أن نقـــبل الهـــزيمة لا أن نراوغها أن نواجهها صـــراحة لا أن ندفـــن رؤوســـنا فـــى الـــرمال...ومن كوجيتو (أنـــا مهزوم) ينبغى أن أبلور حقيقة (أنا موجود) أن أتدرب على تحمـــل هـــذا الوجـــود ومفارقـــته فى آن واحد لقد انهزمنا دون عـــزاء.. دون تظليلات وكان من قبيل تحصيل الحاصل أن ينهزم الجسد .... بعد ذلك لم يفاجئنى السرطان؟)

نص الحكى

السؤال الديمقراطى

الديمقراطية ليست لفظة للاستهلاك، لكنها كانت دائماً فى مسرح سعدالله ونوس نوعاً من ابتكار حرية مجازية تقاوم القمع، وشرطاً أساسياً لتجاوز الخطابة والتحيز والتلقين؛ فهو يكتب كى يمتحن الصواب ويفتش عنه.

ليس ثمة يقين ثابت ولا صواب جاهز ومحدد، يقدمه لنفسه أو للقارئ، لكن الكتابة عنده محاولة للكشف عن آليات يمكن أن تهيئ الأذهان لاكتشاف هذا الصواب وفتح نوافذ الحوار.

هكذا أسس سعدالله ونوس مشروعه المسرحى على إمكان "الحوار" وجدل العلاقة بين العرض والجمهور؛ حيث المسرح:

هو الأداة الأقدر، والمكان النموذجى الذى يتأمل فيه الإنسان شرطه التاريخى والوجودى، وهو المكان الذى يكسر فيه المتفرج محارته كى يتأمل شرطه الإنسانى فى سياق جماعى يوقظ انتماءه إلى الجماعة، ويعلمه الحوار وتعدد مستوياته.. فهناك حوار يتم داخل العرض المسرحى، وهناك حوار مضمر بين العرض والمتفرج، وهناك حوار ثالث بين المتفرجين أنفسهم، وفى مستوى أبعد هناك حوار بين الاحتفال المسرحى

(عرضاً وجمهوراً) وبين المدينة التى يتم فيها الاحتفال.. وفى كل مستوى من مستويات الحوار هذه ننعتق من كآبة وحدتنا، ونزداد إحساساً ووعياً بجماعيتنا، ولهذا فالمسرح ليس تجلياً من تجليات المجتمع المدنى، بل هو شرط قيام هذا المجتمع، وضرورة من ضرورات نموه وازدهاره".

ومع اتساق المشروع المسرحى لسعدالله ونوس انشغل الكثير من النقاد بتحديد خطوطه وتقسيمها إلى ثلاث مراحل:

- البدايات: وتضم مجموعة من النصوص المسرحية القصيرة، منها (جثة على الرصيف)، (مأساة بائع الدبس)، (فصد الدم)، (المقهى الزجاجى)، (الجراد)، (الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا) وتمتد هذه المرحلة بين عامى ١٩٦٤ و١٩٦٨.

- مرحلة الالتزام الماركسى الصارم والسؤال الإيديولوجى المنشغل بتحليل بنية السلطة، وتضم من مسرحياته (مغامرة رأس المملوك جابر)، (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)، (سهرة مع أبى خليل القبانى)، (الفيل يا ملك الزمان)، (الملك هو الملك)، وتقع بين عامى ١٩٦٨ و١٩٨٩.

- مرحلة أخيرة، تبدأ من مسرحية (اغتصاب) – ١٩٩٠، حتى (الأيام المخمورة) – ١٩٩٧، وتضم مسرحيات (منمنمات تاريخية)، (طقوس الإشارات والتحولات)، (ملحمة السراب)، (أحلام شقية)، (يوم من زماننا)؛ حيث تطل الخصوصيات الفردية، وينشغل الكاتب بالمكونات النفسية والنوازع والأهواء لشخصياته المسرحية.

وفى التقسيم النقدى الصارم والمحدد، محاولة تبسيطية لقراءة المشروع المسرحى المتنامى والمتنوع فى أسئلته الجمالية والفكرية، ليس بين مرحلة وأخرى، بل بين المسرحية والمسرحية التى تسبقها، دون أن يتنكر الكاتب لمرتكزاته الفكرية والفنية والإيديولوجية. فليس ثم تحول ولا انقلاب ينفى ما سبقه أو يناقضه، لكنها صيرورة الوعى التاريخى المركب التى احتفظ بها دائماً سعدالله ونوس بوصفها مقوماً جوهرياً من مقومات ثقافته الوطنية، وهى أيضاً متغيرات الواقع وموقف الكاتب ونضجه، مع إعادة النظر المتواصلة لتحقيق هذا النضج، وكلها أسئلة متلاحقة ومراجعات مستمرة سمحت له بالغوص الأعمق داخل الواقع، وكتابة مسرحيات لم تكن فى رأيه سوى مجرد اقتراحات أو جدول أعمال مصوغ بصورة فنية، ولا يخلو من جوانب جمالية؛ لكى تغرى بـ "الحوار".

ديمقراطية الأنواع المسرحية:

عندما طرح سعدالله ونوس مفهومه حول (مسرح التسييس) فى بياناته المسرحية (١٩٦٨)، متجاوزاً مفهوم المسرح السياسى الملتبس فى عموميته، كان يجيب عن سؤال: أية سياسة، وأية صيغة فنية يمكن أن تحقق فعالية أكبر؟.

كان المقصود هو طرح المشكلات السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، واكتشاف أفق تقدمى لهذه المشكلات؛ أى

أن التسييس فى مسرح سعدالله ونوس كان الخيار التقدمى للمسرح السياسـى، وهـو - فى جوهره وتعريفه - كما حدده فى البيانات المسرحية:

حـوار بيـن مسـاحتين (العرض المسرحى) و(الجمهور)، واختـيار دائم للوسائل الفنية التى تحقق أعلى إمكان لتقديم هذا الحوار.

فـى (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)، لم يهتم ونوس كثيراً بالصـيغة الفنية إلا بمقدار قدرتها على إنتاج المشاركة والحوار، ولـم يهمه كثيراً أن العرض المسرحى يمكن أن يتوقف فى لحظة من اللحظات، ويتشعب إلى حوارات حية بين المتفرجين والممثلين أو بيـن المتفرجين بعضهم وبعض. بل إن صيغة الحفل، بشكلها السياسـى التحريضـى الـذى أدى إلى الدفع بمؤلفها للمثول أمام المخابـرات العامـة، وبشكلها الفنى بفاعليته المباشرة، قد دفعت سـعدالله إلى المراجعة حين اكتشف أن العرض المسرحى لم ينته بخـروج الجمهـور فـى مظاهـرة عامة، وأن المسرح كما قال بريخت: "**لا يستطيع أن يقوم بثورة أو أن يبدل بنيان المجتمع**".

أدرك سـعدالله ونـوس أن فعالـية المسرح ليست فى إنجاز الـثورة وتغيـير حـركة الـتاريخ، ولكنها جزء من هذه الجهود اليومـية، وإمكـان متواضـع من إمكانات التغير، وتتمثل فعالية المسرح العميقة فى:

أن يكـون وسيلة معرفية توسع أفق المتفرج معرفياً، وأنه وسـيلة جمالـية توقـظ بذهن المتفرج قابليات للذوق والتذوق

المخـــتلفة، وتتقاطع مع القيم الجمالية التى يعممها الفن والإعلام السائدان.

انشـــغل سعدالله ونوس بسؤال البحث؛ فكل نص مسرحى هو محاولـــة تجريب وإعادة نظر على مستوى الكتابة والوسائل وعلى مســتوى العلاقـــات اللغوية. لم تكرر مسرحية بنية سابقتها؛ إنها "**ديمقراطية النظر إلى الأنواع المسرحية**" بتعبير محمد دكروب.

فجوهـــر "اللعــبة" المسرحية فى (الملك هو الملك) لا يرتبط بطبـــيعة الدرس التعليمى ولا بعملية التوعية التى يقوم بها، ولكن يكمـــن فـــى طبيعـــتها الديمقراطية التى تسمح بالمشاركة؛ فالذين يقدمـــون "اللعبة" يتعلمون ويُعلمون فى آن، وهم لا يحللون السلطة فقط، وإنما يتناقشون حولها أيضاً.

(اللعـــبة) فعل مشاركة، يفترض حضور الآخر، ليس بوصفه مـــتفرجاً ولا مشاهداً، ولكن بوصفه طرفاً حقيقياً وفعالاً فيها. إنها كســـر للعـــزلة بين العازل والمعزول، كسر للتقليد والتلقين وكل جمالـــيات الـــتوقع النمطية؛ إنها التجسيد الفعلى الحر للحوار مع الآخر.

وفـــى الشـــكل الاحتفالى المفتوح فى (حفلة سمر من أجل ٥ حزيـــران) دعـــوة إلى المشاركة وتجريب وسائل متنوعة لتحقيق أقصى فعالية للحوار.

وبـــرغم قصـــدية الدفع بالمتفرج وتوريطه فى الحوار؛ حيث يضع سعدالله ونوس فى سياق العمل المسرحى متفرجين يتحدثون ويتناقشون، ويقدمون نموذجاً لم يستطعه المتفرج أو لما ينبغى أن يكـــون عليه، فإن تلك القصدية والوسائل التى تبدو مصطنعة هنا

محاولـــة لكســـر طـــوق الصـــمت، ووسيلة مقترحة لتأسيس فعل المشـــاركة والتدريب عليه؛ لفتح نوافذ الممتد بينهم. وفى استخدام "المقهـــى" الـــذى يقدم خلاله "الحكواتى" حكايته فى (مغامرة رأس المملـــوك جابر) بشكل آخر يسمح بتدخل رواد المقهى وزبائنه فى مجـــريات الأحـــداث والتعليق عليها؛ فليس للمسرحية بداية دقيقة، والســـياق نفســـه لا يتخذ شكلاً صارماً ولا معمارياً؛ فالمقهى ليس مكـــان الحدث، ولكنه المسرح نفسه (خشبة وصالة)، ومن خلاله يكســـر الطـــوق اليابس للعرض المسرحى، ويتخلص من طقوس العمـــل الدائـــرى العـــام لتحقـــيق إمكان عفوى ولانتزاع هامش للارتجـــال؛ فمعمار المقهى يكسر كل حصار وعزلة تشكيلية، كما أن وضـــعه بوصـــفه مكاناً يعكس وظيفة داخل الحياة الاجتماعية والبيـــئة الشعبية، يفرض مشاركة حية وحيوية فى إبداع الصورة المسرحية.

لـــم يقـــدم ســـعدالله ونوس شكلاً فنياً محدداً باعتباره الشكل الـــنهائى؛ لم يقدم نصوصاً مسرحية "تامة" ولا "مغلقة"، لكنه كتب دائماً للعرض المسرحى نصاً مقترحاً لمخرج مجتهد وفريق عمل متجانس، وجمهور عليه أن يشارك بنوع من الإيجابية.

فـــى كـــل مســـرحية من مسرحيات ونوس، هامش مطروح للبحـــث والاجتهاد، مساحة فارغة تركت عمداً كى يملأها العرض المســـرحى. هكذا طالب سعدالله ونوس كل مخرج مسرحى يتناول أعمالـــه ببحـــث موازٍ على المستوى الإبداعى لبحث النص الذى يقدمـــه بوصـــفه مؤلفاً، دون أن تعنى دعوته معارضة النص أو

تشــويه مقولــته الرئيســـة، ولكن يجب أن يتعهد المخرج المقولة وينميها فى جغرافيا وتاريخ جديدين.

فـــى تجربة (سهرة مع أبى خليل القبانى) التى قام بإخراجها فــواز الســاجر مــثال واضح لهامش الحرية الممتد بين المؤلف والمخرج. يشير سعدالله فى مقدمة نص (القبانى):

إن محاولــتى لــتقديم **الشريحة التاريخية العريضة التى نشأ فــيها القــبانى، ربما أدت إلى تطويل المسرحية بما قد يمد وقت العــرض بأكــثر مما يجب، فإذا اقتضت الضرورة يمكن اختصار بعــض المشــاهد بمــا لا يــربك الصــورة العامــة عن العصر واتجاهاته.**

ويشير أيضاً إلى أن:

هــناك إمكانـــات عديــدة لــتقديم (فصل الولاة) بالمسرحية والأســلوب الــذى اتــبعه فى خروج أو دخول الممثل ليست إلا اقتراحاً أولياً والتقيد به غير ضرورى.

وعــندما أخرج فواز الساجر المسرحية مع طلاب أول دفعة تخرجت فى المعهد العالى للفنون المسرحية بدمشق:

أجــرى تعديــلات على النص، وقام بإعادة ترتيب المشاهد، وأبرز التداخل فى رواية (هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقــوت القلوب) وبين الحكاية الوثائقية التى تتناول تجربة القبانى، ونضاله من أجل إقامة مسرح فى دمشق.

وقبل سعدالله ونوس هذه التعديلات الجوهرية، بل قام بنشرها ضمن "أعماله الكاملة") مطالباً باعتمادها فى أى عرض جديد لهذه المسرحية.

الهامش الديمقراطى نفسه فى العلاقة مع المخرج امتد واتسع فى مسرحية (الملك هو الملك) عندما أخرجها مراد منير للمسرح الحديث بالقاهرة (١٩٨٦) حيث قام الشاعر أحمد فؤاد نجم بكتابة مقاطع نثرية ونكات شعبية وأغنيات بالعامية المصرية، شكلت نصاً موازياً لنص (الملك هو الملك) فى لغته الفصحى العذبة الراقية، وهو تدخل إخراجى أحدث جدلاً بين العامية والفصحى على مستوى بنية العلاقات بالنص، وبرغم اختلاف الكثير من النقاد حول حجم تدخلات المخرج وطبيعتها فقد وافق سعدالله ونوس وأعلن رضاءه التام عن العرض المسرحى الذى رآه مخلصاً لرؤيته ومقولته الأساسية.

عربة التاريخ

كان سؤاله المطروح دائماً على نفسه: إلى أى حد فى اطمئنانه اليقينى والإيديولوجى يستجيب لبقايا لاهوتية مقدسة مستقرة فى لاوعيه؟.

سؤال راوده كثيراً حين امتد الصمت والتوقف عن الكتابة لأكثر من تسع سنوات (١٩٧٩ - ١٩٨٩) بعد كتابة (الملك هو الملك) (ورحلة حنظلة) المأخوذة عن (موكنبوت) لبيتر فايس.

كانت ثمة مراجعة جوهرية، وكان الصمت ضرورة رأى سعدالله أنه لا يستطيع تفاديها.

لقد كانت مراجعة للذات، ولأوضاع جيل من المثقفين بسّطوا التاريخ فى فورة حماستهم وتعجلهم، فحولوه إلى عدد من اللافتات والشعارات. وكانت مراجعة جوهرية، أحس خلالها أن مسؤوليته بوصفه مثقفاً قد تضاعفت كثيراً، وأن عليه أن يتأمل بفهم وبعمق ما يجرى حوله: هزيمة ١٩٦٧، انكسار المشروع الناصرى، انكسار المعسكر الاشتراكى، تزايد هيمنة السلطة فى مقابل تهميش المجتمع، هشاشة القوى السياسية وضعف قدرتها على المقاومة وعلى صياغة أساليب نضال مبتكرة وفعالة، حرب الخليج وما أصابتنا به من عرى كامل... إلخ.

لم يقفز سعدالله ونوس من عربة التاريخ مستسلماً لليأس، ولم يطمئن فى مواجهة تلك الانهيارات المتلاحقة إلى التبسيطية والإيمانية السطحية. بدت مراجعاته تتكشف عن رؤية أكثر عمقاً وأكثر تعقيداً من علاقة السلطة/المجتمع:

هناك تركيب ثلاثى بحاجة إلى الغوص فيه أكثر لمحاولة استكشافه.. بنى اجتماعية متخلفة جداً مع بنى اجتماعية حديثة شكلياً، وغياب أى تساوق مشروع مستقبلى يمكن أن تقوم به دولة عصرية، لا تتعادى فيها السلطة مع المجتمع بحيث تهمش السلطة مجتمعها وتجبره على العودة فى آلية دفاعية سلبية إلى بناه التقليدية والأخلاقية المفوتة.. لم يعد تغير السلطة هو شرط تحقيق

التقدم المنشود.. الشئ الأصعب هو تغير المجتمع، هز سكونه ونوسانه واستغراقه بالخرافة.

أطل الفرد برأسه وعالمه الخاص في مسرح سعدالله ونوس، أصبح بالإمكان لديه أن يحب فرديته، وألا يعتقد على الإطلاق أنه إذا اغتنى من حيث وجوده الفردى إنما يمزق شمل الجماعة والعمل الجماعى. لم يعد يتجاهل الاستثناء والتفرد والمكونات النفسية، مؤكداً أنها مما يمنح الجماعة قوة إنسانية، ويجاوز كونها جمعاً من آحاد فارغة. هكذا تناول أهواء الشخصية الفردية ونوازعها بعيداً عن وضعيتها التاريخية أو الاجتماعية أو السياسية في نصه الأهم (طقوس الإشارات والتحولات)، وهكذا أصبح بالإمكان ملامسة الحسية في الكثير من نصوصه الأخيرة، فما كان يلمح به أو يشير إليه، أصبح مشهداً واضحاً ومجسداً دون أن يعتقد أن تلك "أمور برجوازية".

لم يقفز سعدالله من عربة التاريخ، لكنه أدرك بعد طول مراجعة: أن الوعى بالتاريخ ليس يقيناً ثابتاً، ليس مجرد شعار ولا تحيز إيديولوجى، إنما ممارسة واعية ونقد وإعادة نظر ومراجعة مستمرة، إنه معرفة الذات بلا أوهام، ومعرفة العالم بعمق ونفاذ، وإنه باختصار فك ارتباط نهائى مع اللاهوت واليقين وكل اطمئنان كامل ونهائى:

عندما كثر الحديث عن البيروسترويكا ولا سيما فى العام ١٩٨٧ مع صدور كتاب جورباتشوف، كنت أتوقع حدوث أزمة وعى لدى كل الأحزاب الشيوعية العربية، وكنت أتوقّع حدوث

تـــوع مـــن التمزقات والصدامات على مستوى الأفراد والأحزاب معاً، وكم كانت المفاجأة موجعة حين نظرت حولى وجدت أنه لم تحـــدث أزمة وعى ولم تحدث تمزقات ولا فصامات، بل كان يتم التكـــيف وبتبعـــية فاضـــحة مع هذا التغير الكبير الذى يطال بنى نظرية عميقة.

المفاجأة نفسها أصابته فى المعركة السياسية التى أحدثها نصه المســـرحى (اغتصـــاب) المستند إلى نص الكاتب الإسبانى بويرو بايخو (القصة المزدوجة للدكتور بالمى)، التى تناول فيها سعدالله ونـــوس الصـــراع العربى الإسرائيلى، واقترح فى نهايتها حواراً مفـــتوحاً بيـــنه وبيـــن الدكـــتور "منوحيـــن"، إحدى الشخصيات الإسرائيلية فى النص.

امـــتد الخلاف السياسي إلى حد اتهام سعدالله ونوس بالخيانة، ورأى ســـعدالله أن كثـــيراً من المثقفين يتناقشون حول المسرحية وطـــرحها السياسى بمنطق كان سائداً فى عام ١٩٤٨ دون حساب لمســـيرة الأعوام الطويلة ومتغيراتها، وأننا مازلنا نواجه إسرائيل بآلـــيات لاهوتـــية وبدائية، وأننا رتبنا تعاملنا مع العدو على أسس طقوسية وشعائرية متخلين عن كل وعى تاريخى.

أسئلة متلاحقة ومراجعة دائمة هى موقف أصيل لهذا الكاتب، لـــم يتـــنكر فـــيها لمرتكـــزاته الفكرية والإيديولوجية. وحين بدت "الليبرالية" – التى أشار إليها فى مقدمته لكتاب (قضايا وشهادات) – ملتبسة علىّ من كاتب يستند بعمق إلى منهجية ماركسية ورؤية مادية للتاريخ، كتب إلىّ:

هل تظنى أن بوسع الماركسية أن تحقق مجتمعاً اشتراكياً إن لم تكن مؤسسة على مجتمع انصهر وتبين وتفتح فى سياق ليبرالى.. ثم ألم تكن واحدة من أخطائنا الكبيرة – نحن الماركسيين – أننا لم نقدر ثراء الليبرالية وأنه دون العقلانية وحرية السجال ما كان بوسع الانتماء الماركسى أن يكون إلا شكلاً جديداً من أشكال الانتماء اللاهوتى منغلقاً على نصوصه وشعاراته.

"رحلة فى مجاهل موت عابر"

الحكاية أقوى من الحياة ومن الموت*

عندما سمع الشاهد عبارة سعدالله ونوس (أشعر بأن موتى لن يكتمل إلا إذا رويت حكايتنا) قال: هذا تحريف.. ففى أحد اللقاءات النادرة، وكنا نسترجع أيام الدراسة الثانوية وحياتنا فى طرطوس.. أذكــر جــيداً أنـــه قال لى: "أشعر بأن حياتى لم تكتمل إذا لم أرو حكايــتى مـــع..".. لم يكذب الشاهد ولم يحرّف سعدالله شيئاً، فلا شىء يكتمل، كانت الحياة أو كان الموت، ينبغى فقط أن نستخلص مــن زوال الأشــياء اكتمالها، ينبغى فقط أن تكتمل الحكاية، وأن يواصل الحكاء رواياته".

هــذا درس سعدالله ونوس، وسيرته الذاتية التى حاول كتابتها فى نصه الجديد "رحلة فى مجاهل موت عابر".

تجــربة مثيرة، يختلط فيها الأموات بالأحياء، تتوارى ملامح الأمكنة ويختفى الزمن فى زمنية ممدودة.

بين الصحو الضارب، بالحلم والتاريخ والجسد، يتابع سعدالله مونولوجه وغوصه الأصفى فى دخيلة نفسه.

---

* جريدة السفير – بيروت – العدد ٤٦ – ١٩٩٦/١١م

أهــو الواقــع المتفسخ يواصل انهياراته وتمزقه فوق أرض تــدور حــول نفســها بالدم والصديد؟.. أم هو السرطان والموت المــتربص من كل ناحية؟.. أم هى محاجة الله تلك التى قدر عليها أيــوب النبى، ولم يمتلك سعدالله طاقتها الروحية فظل سؤاله أعزل من الأمل والإيمان، يفترسه عذاب متجدد وعدمية ساكنة.

ثمة ظلم يلتصق دائماً بكل عذاب.

ثمــة نقصان متواصل، وليس لسعدالله من أحد يحاجه سوى نفسه.

لــيس ســوى الكــتابة طمأنينته الوحيدة، ليس سوى المسرح إمكانية لإعادة تشكيل الخلق، واكتساب ذاته وحريتها.

وحدهــا الكتابة هى الفضاء الذى يلملم فيه شتاته، يجمع شقيه المتنافريــن، ويمنحه القدرة على مواجهة وضعه الفانى فى اكتمال "الحكاية".

....

فى الغرفة ٢٠٨ بالعناية المركزية بمستشفى الشامى بدمشق، يفــيق سعدالله على صوت المرأة العجوز تتابع مسيرة حبة الدواء فــى جوفهــا فــى تكرار موجع (ذابت.. ما ذابت) بينما صراخ مــريض القلــب بالغرفة المجاورة يعلن احتجاجه المتكرر (ذابت، فاســكتى ونــامى).. وكــف سعدالله عن الطعام، تواصل المعدة تشنجاتها، والحلق جفافه، ولا قدرة على ابتلاع حتى الريق.

يلاحقــه الســرطان بسؤال المصير، ذلك القلق المتنامى منذ الطفولــة، منذ أن واجه أباه بغياب الشمس.. فمنذ المئة الأولى قبل

الميلاد، كانت عائلته تواصل مسيرتها الرتيبة بدون سؤال.. قتل الأخ أخاه، وبقى الجد الأكبر غائصاً فى حمأة طينية عميقة، وبقى رأسه طافياً فوق الوحل، وعيناه جاحظتين، ولونه مربداً، ولسانه يتلجلج بكلمات وأنات غامضة.

منذ ذلك التاريخ كان السرداب يفضى إلى سرداب آخر، والعتمة تفضى إلى عتمة أخرى، بينما تسيطر على الجميع فكرة واحدة تدلت وراثياً من الجد الأكبر إلى باقى أفراد العائلة، فجميعهم يعتقدون بأن السرداب سيقودهم إلى الشمس وبرار خضراء ازدهارها مسكر وخضرتها أبدية.. لكن ما رآه الطفل كان مختلفاً.. قال لأبيه: لا توجد شمس ولا توجد برار، لا توجد إلا هذه السراديب التى نسير فى جوفها، أما الأمل الذى يحدونا فإنه كاذب، وأما عزائمنا فإن رخاوة موروثة تثبطها.

ولعله صراع سعدالله الأول ضد الخرافة، والمؤسسة التى تسقط فى الكراهية النائمة والخضوع العاجز.. مسيرة رتيبة ما زالت الأسرة تتعثر فى سراديبها المعتمة من دون شمس ولا عدالة يومية، مسيرة تقاطع الإنسان الحى فى حركتها الآلية وسأمتها التى تعنكب فى صميم الروح فتفسد صفاءها.

لم يتعلق سعدالله منذ طفولته بوهم الشمس، ولم يمتلك قدرة أيوب على الانتظار ومحاججة الله.. كان ثمة يقين يكبر داخله وهو يطالع إرث عائلته الخائب، ويلح عليه بأنه ينبغى أن نحاجج العالم ونحاجج أنفسنا أولاً وقبل أى شىء.

يتقاطع السرطان.

صـــورة الـــدم، جـــرعات الدواء، أصوات المرضى.. وذلك العـــرى الذى يبدو هتكاً وفضيحة فى كل مرة يجرده الطبيب من ثيابه.. وبقوة مضاعفة يواجه سعدالله وضعه الفانى بالحكاية.

... ...

كـــل شىء يعاود البداية ويرد إلى أصله الأول.. هكذا تتقافز الحكايـــات فـــى الذاكرة: أسطورة الخلق، تواريخ الأسرة، مدرس الجغرافـــيا بالمدرسة الثانوية، حصين البحر، تلك القرية الصغيرة من طرطوس فى الشمال السورى.. ثم تلك الحكاية التى لن يكتمل المـــوت ولا الحياة إلا بروايتها.. إنها أقصى اللهفة وأقصى الخيبة أيضاً.

فى طرطوس. فى بواكير الصبا، صار أسيرها تلك المتمردة الشـــقراء الـــتى لـــم تسبقها صبية من القرية إلى ارتداء البنطلون وقصة الشعر الغلامية.. خلال سنتين أحبها حباً شبيهاً بالعبادة، فى كـــل مرة يراها يشعر بأنه يتمغنط وأنه لا يستطيع الابتعاد عنها.. وفـــى الغرفة العلوية حين بدأ يلتقيان خلسة يكتشف وسط الذهول أنهـــا فـــتاة أخرى، أنها وجه آخر وجسد آخر، وتفاصيل أخرى.. وجـــد شـــعرها خشـــناً كالليف، وفمها كبيراً تتراكب فيه الأسنان بعضـــها فـــوق بعـــض، وحول حلمتى ثدييها شعر، وجسدها كله يغطيه زغب. فملأه النفور...

كـــان مـــناخ القـــرية محاصراً بالقيود والتقاليد البالية، وكان ســـعدالله فى ذلك الوقت يتلمس الفلسفة الوجودية وما تنعم به البلاد

الأخـــرى مـــن حـــرية وجمـــال، فكان يكتب بيانات عن التحرر والحرية ويلصقها بعد منتصف الليل على أبواب الدكاكين.

مــنذ ذلــك الوقت أدرك عذابه الدائم، وسعيه المتواصل نحو الحرية، ولعله فى تلك اللحظة عرف أن الحب (كما كتب لى يوماً) هــو بالضــبط الحكايــة التى لم تعش أو التى لا تعاش، وأنه ذلك المســتحيل الذى تضيق به الحياة اليومية، فما يعاش هو استهلاك مخيــب لا يــورث إلا الإحســاس بالضــجر والخواء.. نوع من الاستهلاك.. هو نقيض الحياة ذاتها.

هــذا، بالضــبط، ما رأته الذبابة فى غرفة نوم الزوجين فى قصـــة سعدالله القصيرة (بعد ظهر دمشقى) ففرت هاربة من تلك الآلية، وذلك الاستهلاك المخيب.

... ...

يتقاطع السرطان

ويــتقاطع الذباب فى حكايات عديدة (الذبابة الجائعة) (الذبابة المحبوســة) (ذبابة الحساء) وذبابات أخرى.. فكر سعدالله فى أن يضم حكاياتها فى كتاب يحمل عنوان (ذبابيات) خاصة وقد أدرك أن الإنســان يفتقر كثيراً إلى الحساسية والحياة اللتين يتحاب بهما الذباب.

منذ الطفولة، وهو يتابع تلاحم الذباب فى الحب، يقترب الذكر مــن الأنــثى بخطـــى فيها لهفة، تخلو من غطرسة الديك وعنف التيس، يلتحم الذكر والأنثى، صحيح أنه يعلوها قليلاً ولكن يبدو أن ذلــك لا يعــيق حركة الأنثى ولا يقيد جناحيها.. حين يلتحم ذكر

الذباب بأنثاه يبدو كأنهما دخلا فى حالة من الوجد الغامض، وقررا ألا ينفصلا ما دامت فيهما قوة أو حياة.

ومـــرة حـــاول ســـعدالله أن يعـــرف كم يمكن أن يستمر هذا الالـــتحام، فأصـــابه الملـــل قـــبل أن يـــبدو عليهما أنهما سيكفان التحامهما، فأسرع بدهسهما من دون أن تطرف له عين.

الحكاية نفسها.

ميراث الخيبة وخوف الاقتراب نفسه.

لكـــن المرأة التى لا تكتمل حكايتها تصعد إلى خشبة المسرح فـــى مشهد جنائزى. لم يحلم سعدالله يوماً بمسرح معلق، لكنه جاء به ليكمل الحكاية.

كـــان الفضاء مسرحاً أو خشبة مربوطة من أطرافها الأربعة بحـــبال متينة وغليظة تلتقى فوق مركز الخشبة ملتفاً الواحد على الآخر، ومشكلاً رباطاً ثخيناً ومتيناً يرتفع ويختفى فى الفضاء..

لـــم تعاتبه، فقد أصبحت وراء العتاب والحزن والغضب، إنها فى الموت بينما هو لا يزال يحاول أن يشرح نفسه..

لم يعرف كيف يحب يوماً.. ولم يكسب حريته تماماً.

هذا أيضاً إرث الخيبة.

إرث الـــرجل العرضى، الهش، الخائف، لا يجد ما يوازن به هشاشته إلا العنف أو السلطة والتبديد المتواصل.

إرث المرأة العفوية الخصبة من دون عدالة، ومآوها المنهمر حتى الانغمار والغرق.

لــم نكــن أنفســنا يوماً.. الرجل الذى لم يبدأ والمرأة التى لا تنــتهى، الرجل الذى وضع المسافة والمرأة التى نسفتها.. كلاهما هــزم من دون اكتمال، هزم حتى النخاع، حتى الحفيد الخامس أو الســادس.. هزم فى موضع القلب، فى اختلال المسافة بين الحب والحرية.

هــل تغضـــب سعدالله تلك القراءة لسيرته الذاتية، أم تغضبه النتيجة التى تختم بأصابعها على أجساد الجميع وأرواحهم؟.

"رحلـــة فى مجاهل موت عابر" ليست سيرة شخصية لسعدالله ونوس، لكنها سيرتنا الخاوية التعبى وحكايتنا المنقوصة.

كتابة التحولات.. فى طقوس الإشارات*

فـــى رؤيـــة مدهشـــة، تضاعف الحياة، توقظها وتغنيها، بما تمـــتلكه مـــن تجربة روحية، وطاقة على الاحتجاج الطويل، يمتد حـــتى جدران الموت، ربما سمحت بها تجربة المرض، وغوص سعدالله ونوس فى دخيلة نفسه، مواصلاً ابتكار نصه الأشد حقيقية والأكثر إنسانية.

يقـــدم ســـعدالله ونوس، مسرحيته الجديدة (طقوس الإشارات والـــتحولات) دار الآداب - بيروت ١٩٩٤ - موضحاً منذ البداية، أن أبطـــال العمـــل مـــا هم إلا ذوات فردية، تعصف بهم الأهواء والـــنوازع وتـــرهقها الخيارات، وأنه من سوء الفهم الكبير إذا لم تقرأ هذه الشخصيات من خلال تفردها وكثافة عوالمها الداخلية.

وفـــى الإشـــارة توضيح متعمد لأهواء سعدالله ونوس الممتدة بيـــن سطور العديد من مسرحياته، حين يصغى إلى نبضات زمنه الخـــاص، محاولاً التعبير عن الخفايا والنزعات السرية والذكريات

* مجلة المسرح - القاهرة - العدد ٧٩ - يونيو ١٩٩٥م.

والأحــلام، شــوقاً إلى (حرية) ترفض كل ما يقمع نبض الإنسان الحقيقى الطبيعى، ويكبت وجوده الأصلى.

وكعادته يلتقط سعدالله الحكاية التاريخية... يأخذ من مذكرات المجــاهد (فخرى البارودى) إحدى حكايتها عن الخلاف الدائر بين (قاســم المردى) مفتى الشام (وعبدالله حمزة) نقيب الأشراف أيام الوالــى راشــد ناشد باشا، فى دمشق بالقرن التاسع عشر... لكنه يضــيف الجديــد والمدهش – وتلك مأثرته وإنجازه – فى تفسير وتأويل الحدث.

يــتوقف بعمــق وبــروح أكــثر شفافية أمام أهواء ونوازع الشخصــيات، دون ان تعنــيه مناصبها ومراكزها، إلا باعتبارها مكونــات ثقافــية ونفسية للشخصيات... يفارق المكان (دمشق)، والزمان (النصف الثانى من القرن التاسع عشر) فهو لا يقدم عملاً عــن البيــئة، ولا يقارب الحقائق الاجتماعية والتاريخية، بقدر ما يصــوغ كتابة تحولية ترفض محدودية الوضع الإنسانى... ولعله يفــارق أيضاً ماركسية (تطوير الوعى) بمنهجيتها المادية الجدلية الممتدة فى غالبية نصوصه المسرحية، إلى تجربة روحية، تمزج بيــن الصوفية والسريالية، عبر مفهوم (امتلاك الجسد للحقيقة)... لهذا يتأسس النص على قراءة الجسد – كموضوع للحقيقة ونواتها العمــيقة – فــى تعارضه مع الظاهر السائد، وفى تحركه خارج الأعراف والقيم والشريعة.

يخــترق ســعدالله ونوس كثافة العالم الخارجى، إلى شفافيته الممتدة شوقاً إلى المطلق، إلى ما لا ينتهى وبحثاً عن حقيقة وحيدة

كـبرى هـي (الحرية). وفى الإشارة إلى (ألف ليلة وليلة) داخل الـنص، دلالـة سـاطعة على الخروج والتمرد، فمنها تبدأ حكاية (الماسـة)، نـبدأ اكتشـافها وكشفها، تلك التى كانت زوجة لنقيب الأشـراف، وكـان اسـمها مؤمنة من قبل تحولاتها الأخيرة إلى غانـية، واختـيارها لاسـم (الماسـة) بكـل بـريقه المشـع وضوئه المتلألئ، إنها تواجه المفتى بحاجة علوم الدين إلى بعض مـن روح ألـف ليلة، وخيالها المبدع، لتطرى قراءتها ذلك العلم الجاف...

مؤمنة: هل قرأت ألف ليلة وليلة ياشيخ.

المفتى: ما هذه بالكتب التى يحتاجها الرجل العالم.

مؤمنة: ستطرى قراءتها علمك الجاف.

المفتى: أترين أن علم الدين جاف يا مؤمنة.

مؤمنة: لا أدرى.. أحياناً أظن أنه جاف! ألا تظن أنه جاف.

هـي المواجهـة بداية التمرد والخروج على فقهيات الأوامر والرسـوم والتكالـيف، ومعايـير الانصياع لفقهيات السلطة بكل ثقافـتها القامعـة وقيمها الزائفة... هكذا تخاطب (الماسة) المفتى بوضوح يحاول أن يحرر ذاته:

"إنى أرمى معاييركم، ينبغى أن أتحلل من نعوتكم ووصاياكم، كـى أصـل إلى نفسى، ينبغى أن أتجاوز خطر الانتهاك كى ألتقى جسدى وأتعرف عليه".

طقوس اكتشاف الجسد

فى غوطة دمشق، وفى بستان نقيب الأشراف (عبدالله حمزة) حيث البسط المفروشة على الأرض، والفرش الوثيرة، والوسائد الصغيرة الملونة، يبدأ نص (الطقوس) بالخلوة الماجنة بين نقيب الأشراف وعشيقته (وردة).. أصناف من المازة والمشروبات والطرب والغناء.. وبينما تضع وردة عمامة نقيب الأشراف على رأسها وهى ترقص، يقتحم قائد الدرك (عزت بك) المكان، ويقوم بالقبض عليها، وتجريسها فى شوارع دمشق، فى عراضة مهيبة، على ظهر بغلة حتى السجن.

وفى هذا التدبير من قائد الدرك، محاولة لإرضاء مفتى الديار، الذى بينه وبين نقيب الأشراف نزاعات وخلافات شخصية... لكن المفتى يغضب غضبه السياسى المحنك، ولا يسره أن يهين مرتزقة الدرك الأشراف، وأن يمرغ الأسياد والأكابر فى الوحل، وجعلهم مضغة فى أفواه الرعاع والسوقة، ففى إهانة نقيب الأشراف إهانة لكل المناصب والمراتب ولهيبة الدولة... ويهديه تفكيره إلى مكيدة تحفظ للسلطة وقارها، كما تضمن خضوع نقيب الأشراف له ولأوامره، مكبلاً بالامتنان، مكسوراً بالجميل والرحمة التى تطوق عنقه.

أرسل المفتى فى استدعاء (مؤمنة) زوجة نقيب الأشراف، وعرض عليها أن تستبدل فى السجن مكان (وردة)، حتى يقال إن نقيب الأشراف قبض عليه فى خلوة مع زوجته.

هــنا تــبدأ طقوس التحولات والمصائر، والوقوف على حافة الهاويــة... وبيــن رعــب الســقوط وغوايته، تتراءى (لمؤمنة) الســنوات التعبى، وتراكم المظهر الكاذب والكينونة المزدحمة.... ســنوات طــوال عاشرت فيها زوجها عبدالله، وما بينهما إلا العقد والســكن وتلــك العــناقات المخــنوقة تحــت ثقل الحياء والهيبة والطهــارة.... وســنوات أبعد مع أبيها الشيخ التقى عظيم الشهرة والمكانة، عظيم الفسوق والتهتك أيضاً... فهذا الشيخ الجليل يفسق بالخادمــات ويعلمهــن مراتب الفسق، ويفض بكارة الواحدة منهن قــبل أن تحــيض، والــتى كانت (وردة) واحد منهن.. فهى تقول لمؤمــنة... "**الشيخ الجليل أبوك. هو الذى علمنى طبقات الفسق قــبل أن أحــيض، ثم تناوب علىّ الابن مع الأب، ثم ألقوا بى فى الشارع**".

تحســم (مؤمــنة) المسكونة برائحة الشهوة، التى كانت تملأ أعطــاف بيت أبيها الجليل، تحسم خياراتها الصعبة بالموافقة على مكــيدة المفتى، على شرط مساعدته لها للحصول على الطلاق من زوجها، لتبدأ رحلة الغواية وتحرير الجسد...

"**أريــد يا شيخ قاسم، أن أعتق جسدى، أفك عنه هذه الحبال الــتى تمــتص دمه وتغممه، أن يغدو حراً وأن يستقر فى مداره الذى خلق له**".

هــو الحــادث الإشارة، الذى لم يعد أحد بعده، كما كان من قــبل... بــدأت طقــوس التحول والخلاص.. أمواج من الصور الإشراقية لا تخضع لمعايير العقل والمنطق، طاقة احتجاج لا تحد

على ثقافة الظاهر سعياً إلى حرية يتعذر تحديدها... (فعبدالله) بعد خـــروجه مـــن السجن، يتخلى عن منصب نقيب الأشراف ويطلق زوجـــته، ويحرم الحياة وأعراسها، ويزهد العالم، يخرج تماماً عن جســـده بعزلة منفرداً خارج عوائق العالم.. ينفيه في رحلة صوفية تنشد جوهر الحقيقة، والحضور الأصلي والأصيل للجسد... رحلة احـــتجاج علـــى العـــارض الـــزائل، رغبة في الخلود وعدم فناء الجســـد... هكذا تراءى له والده في السجن قائلاً: "**أتلفت ظاهرك، فتدارك باطنك وأنقذه من التلف**".

وبكشف (عفصة) إحدى رجالات المفتي من عامة الناس عن رجولـــته المستعارة مجاهراً بحقيقته المخنثة أمام معشوقة عباس، في حوار هو الأشد جرأة في المسرح العربي.

وبينما يظهر (عفصة) مخبرة الفاضح، متصالحاً مع نفسه في لحظة صافية كالبلور يتمادى عباس في احتقاره:

"**مـــا كان بيننا هو شهوة تزول بقضاء الوطر، وكان يلذ لي أن أعلـــو رجلاً محسوباً على المزكرتية، وأن أرى قامتة تتكسر وتتصـــاغر بيـــن فخذي، أما الآن، فأي لذة سأجنيها من اعتلاء مخنث رقيع**".

وينتصر سعدالله ونوس للوجه الصافي ومصالحة النفس حين يـــنهي المشهد الجريء، بنجاح (عفصة) في ليّ ذراع (عباس) في تلك اللعبة الشهيرة.

أمـــا مؤمـــنة (الحكايـــة والأمثولة) فما أن تأخذ حريتها من زوجهـــا، وتحصـــل على الطلاق، حتى تذهب إلى وردة في بيت

الدعارة، لتعلمها فنون الكار بعد أن نذرت جسدها للهوى والغواية، وأطلقت على نفسها (الماسة) ساطعة فوق المدينة، حلماً يراود كل مـــن فيها، وأولهم مفتى الديار الذى كان لقاءه بها الإشارة التى بدأ معهـــا طقـــوس تحولاتـــه العنيفة، فمنذ أن راها أصابه قلق الفؤاد واضـــطراب الـــروح، وبات لا يفكر إلا بها، حتى ترك وجاهته وسلطته ومكانته، من أجل جيشان الهوى، وحقيقته المستعرة:

"مـــا كنـــت أظـــنه طمأنينة، لم يكن إلا حجاباً يستر الأهواء المقموعـــة، والأشـــواق المحبوسة، كان الوجد يتخمر ويفور فى الدنان المسدودة، حتى لاح ضوءك فانزاح الحجاب وتدفق الهوى والشوق والوجد كنهر عظيم أفلت بعد انحباس".

طقوس تحرير الجسد

يظـــل الجســـد (طقســـاً) للتحولات، (وحدثاً) يمكن مواضعته وتعييـــنه اكتمالاً لشروط إدراكه وتحديده، فالعلاقات جميعها داخل الـــنص علاقـــات جسدية، والتحولات جميعها أيضاً جسدية.. كما يفضـــح الـــنص بطقوسه وتحولاته صوراً من الهيمنة الاجتماعية علـــى الجســـد فى أشكالها العنيفة المباشرة كالسجن (إلقاء القبض علـــى عبدالله ووردة فى عملية تطويع لجسديهما) أو القتل (أغمد صـــفوان خـــنجره فـــى صدر شقيقته الماسة) أو فى تلك العربدة السلطوية المطبوعة على الأجساد المهزومة (الاعتداءات الجنسية المتكررة على الخادمات فى بيت الشيخ محمد الخزار والد الماسة) (انتهاك عباس لجسد العفصة).

أشـكال مـتعددة من الهيمنة الاجتماعية على الجسد، تشكل صـورة لنظام اجتماعى ثقافى يولد أجساداً خاضعة، هكذا لم تجد (الماسة) فى مدينتها إلا أناسا من العبيد والمساجين.

وبيـن الخضوع والتحرر، والنفى والحضور، يكتشف الجسد ذاتـه ووحدتـه، ليعـيد الاعتبار إلى تنظيم العالم، وتغير الوضع الإنسانى...

وعـبر حضور الجسد وغيابه، تتحرك مدى رؤى الشخصية فـى اكتشـاف الجسد وتحريره... يبدأ (عبدالله حمزة) بنزوة هى حضـور لحيوية الجسد، ليتحول إلى نفى جسده سعياً إلى تحريره وحضـوره الأكثر أصالة وحقيقية.. فغيابه الجسدى أو محاولات تغيـب الجسد بالتقشف والزهد وعزله عن العوائق والمظاهر هو حضور لطبيعته العميقة وجوهره الأصيل.

ولغـة الحب لدى (المفتى) هى أيضاً لغة غياب/حضور حين تتكشـف تجربـته فى حب (الماسة) عن شفافية النفس ورغبة فى معانقـة المطلـق مـن خلالهـا.. فهى بالنسبة إليه السر والسحر والـتطلع الدائم إلى ما لا ينتهى، هى الانقطاع والقطيعة مع السائد الزائل، شوقاً إلى حياة لا تفنى، تحتج على العوارض والموت.

وفـى تجـربة (الماسـة) بتحولاتها الجسدية الكبرى، وبكل محاولاتها لتحقيق ما يصعب تحقيقه فى الواقع.. هى أيضاً تجربة غـياب صوفى عن الحياة المؤسسية، عن المعلوم والظاهر، سعياً إلـى المطلق الذى لا يحد "**أريد أن أكون بحراً لا يحتجز... "يخيل إلـىّ أنـه فـى لحظة سقوطى، سينبت من مسامى ريش ملون،**

وســأحلق فى الفضاء كالطيور والنسائم وأشعة الشمس، أريد أن أقطــع الأمراس الليفية الخشنة التى تحفر لحمى، وتقمع جسدى، أمــراس مجدولــة من الرعب والحشمة والعفة، ومشاعر الدنس والقــذارة، مــن المواعظ والآيات والتحذيرات والامتثال ووصايا الأسلاف".

هو الجسد الحر الذى يرفض الخضوع لتأويل الآخر له، كما يــرفض إخضــاع الآخرين لتأويلاته، حين يلتقى بحقيقته وذاته.. هكــذا يشنق (عفصة) نفسه حين أدرك الحقيقة السائدة **(إن كتمت وأخفيــت عشت وتكرمت، وأن صدقت وكشفت نبذوك وأضروك منهم)**. وترفض الماسة، أن يمتلكها أحد لأنها تريد أن تغدو بحراً، لا بــركة آســنة... "الكل يريد أن يضع ختمه على، وأنا أريد أن أظل طليقة بلا أختام... لن أتراجع، سأظل أطارد الحلم، الحلم بأن أكون بحراً لا يحتجز ولا يفسد ماؤه.

وعلــى الرغم من مفارقة النص للمكان والزمان، ففى وجود منصــب (المفــتى) بمكوناتــه الثقافــية والدينية والسلطوية دلالة واضحة على الخروج الجسدى المتعدد داخل النص، وتمرده كنص مضــاد للسلطة ومعرفياتها.. فالجسد فى التعريف الفقهى هو "**حقل الفردانــية الواجــب ربطه بمصلحة المجتمع والجماعة**".. من ثم يكــون تنظــيم الجسد هو تنظيم لتماسك اجتماعى، وتسهيل للفعل السياســى، ولجــر الفرد إلى الاندماج والخضوع داخل المؤسسة والقــيم السائدة... ويكون لخروج (الماسة) المدوى معنى اجتماعياً وسياســياً ينقلب على القيم والأعراف الزائفة، ويحتج على فقهيات

السلطة القائمة وتنظيماتها الجسدية القامعة... ويصبح لخروج (عبدالله) إسقاطاً للرسوم التكاليف فى تجزيئياتها واهتمامها الشكلى الظاهرى.

لكن ماذا عن خروج (المفتى) ذاته؟

كيف يتمرد هونفسه على بنيته ومعاييره وأعرافه؟ كيف يتناقض مع رموزه وتشريعاته وفتاويه، بعيداً عن تلك الهيمنة الاجتماعية الصارمة الممسك بصولجانها.

هو سؤال النص الأهم، وتحولاته الأكثر خروجاً إلى المطلق، بما يتكشف عنه من نوازع لتمجيد الجسد وتحرير الرغبة صعوداً إلى الحرية. ينقلب (المفتى) على ذاته وقوانينه، ليبدو أقرب إلى الفوضى فى عالم لم يتشكل بعد، أو عالم يستعصى على التشكيل وفقاً لقوانين وأنماط مسبقة.

إنها لحظة (الحرية) فى أشد تجلياتها.. هى اللحظة التى تتأكد خلالها قيمة التمرد والخروج فى ذاته.. اللحظة القصوى التى يواجه خلالها الإنسان مباشرة مع حقيقته الذاتية، فيدافع خلالها عن جوهره الخالص.. يتبع (المفتى) النداء، ويمضى إلى نهاية هواه بوجدان مفرط فى الرهافة.. أو ربما ليس لهواه نهاية.. لقد خرج على النص المقيد والمكبل،. صار نصاً مفتوحاً، يزدهر ويتفتح بقدرة مضاعفة على الحياة وبشوق محموم إلى المطلق.. "**واعتقد أن هذا العطش الذى يحرق جوفى لن يروى أبد الدهر**".

طقس الالتهام
من الملك إلى المسيح*

كـــان طقس التهام الملك فى نهاية مسرحية **(الملك هو الملك)** نوعـــاً من الاحتفال الذى يتيح لنا اقتسام الملك وتوزع دلالاته، أى أن يصـــبح كل منا الملك فى مجتمع بلا طبقات وبلا تنكر.. فليس المهـــم أن نغير الملك، ما دام يواصل النظام استمراريته الطاحنة وشـــروطه المستبدة.. ولكن علينا أن نلتهم الملك، التجريد الرمزى لأنظمـــه التـــنكر والملكية، ففى الالتهام عملية تقويض كاملة لتلك الأنظمـــة وشـــروطها. هذا ما أراده سعدالله ونوس فى تحليل بنية السلطة فى المجتمعات الطبقية، خاصة البورجوازيات المعاصرة، عسكرية كانت أم لا..

وفـــى "**الأيـــام المخمورة**" آخر مسرحيات سعدالله ونوس ثمة الـــتهام آخـــر، تـــتوزع دلالته دون طقس أو احتفال.. فحين أراد المســـيح أن يطعم الناس خبز الله الحقيقى، وأن يجعلهم يبصرون

---

* مجلة أدب ونقد – القاهرة – ١٩٩٦.

نــوره الوهاج طلب منهم أن يأكلوا جسده ويشربوا دمه وقال: من يأكل جسدى ويشرب دمى يثبت فىّ وأنا فيه..

هكــذا يشــير ســعدالله إلى "العشاء الربانى" ليشرح أسلوب "حبيــب" فــى التوغل فى الحب، ونزح كل ما فى دخيلة محبوبته "ســناء"... إنــه يريد أن يأكلها لتثبت فيه ويثبت فيها؛ سعياً وراء الاقــتراب مــن سر الوجود وفضاء المطلق... هنا يكون الالتهام عملــية تثبيت وإحلال للمحبوبة فى المحبوب من جانب، وتقويض للذاكرة والماضى من جانب آخر.

فحيــن تحكــى سناء تفاصيل حياتها فى لحظة مارس حبيب معها لعبة انتزاع الذاكرة والاستيلاء على كل الحميميات والأفكار والعادات الصغيرة، يحفر بأناة حول كل ذكرى مرت بحياتها كما لــو أنهــا قطعة أثرية ثم يقوم بإعادة تشخيصها معها وعيشها من جديــد، إنــه يعدل ترتيبها قبل أن يعيدها إلى مكانها.. إن "حبيب" يــريد أن يخلع الذاكرة والأفكار والشجون، يريد أن يلغى الماضى بحــثاً عــن لحظة من الانعتاق الكامل... لحظة أبدية لا عمر لها يســقط خلالهــا الماضى، ويغلق الحاضر أيضاً.. هكذا يقيم سوراً متيــناً مغطى بالمسامير وكسرات الزجاج حول البيت الذى سكناه بجونــية فــى الشمال اللبنانى.. إنه يغلق كل شئ كى يلتهم المرأة الــتى أحــبها... ذلك هو البهاء الأصفى الذى يحلم بالصعود إليه والانعتاق فيه..

حــب عاصف ممسوس ببدائية تفقده الوعى والتاريخ وتنتهى بــه إلى الفشل، وتسلل الفساد والموت إلى داخله.. فحين خرجت

سـناء مـن بيت الزوجية مشدوهة لنداء الحب وخيالاته، لم تكن زوجة ثائرة تبحث عن حياة أكثر امتلاء، وروحاً أكثر تحرراً.. لم يشـكل خـروجها قيمة واعية تدخل الفكرة فى التجربة ولم يمتلك ذلك الدوى التاريخى الذى أحدثته (نورا) فى مسرحية إبسن (بيت الدمـية) كانت سناء مجرد امرأة عادية، هزها الحب فى الخريف مـن عمـرها. فمضـت كالمتبوعة تسكنها جنية سفيهة تصاحبها كالطـيف أو الظـل، هكـذا تصف ابنتها الصغرى (ليلى) لحظة خروجها.. أما سناء فلم تنس أن ترتدى الحجاب فوق رأسها وهى تغادر بيت أولادها معلنة أنها بحاجة إلى التستر.

كـان ذلك فى أواخر الثلاثينيات من هذا القرن، قبيل الحرب العالمـية حيث خطف المفوض السامى الفرنسى دى مارتل عقول القوم فى الشام، فخلعوا ما بقى من التقاليد والقيم القديمة، وانهمكوا علـى دين سلطانهم فى البحث عن المباهج والملذات.. هكذا أصر أولاد عـبد القادر الطحاوى على أن يخلع أبوهم القمباز الحريرى والميـتان التقليدى والطربوش الجوخ، ويرتدى القميص والبنطلون وربطـة العـنق فى احتفال أصاب الجميع بالبهجة فيما عدا سناء زوجـة عبد القادر.. لم تستطع مشاركتهم الاحتفال.. امتقع وجهها وتقيأت.. تقيأت حتى كادت أن تخرج أمعاءها من بطنها.

تفـرش فـرقة الأراجـوز عدتهـا المؤلفة من سلم مزدوج الدرجـات وبعـض الأقنعة والإكسسوارات ويخرج الأرجواز من كيس ثلاثة طرابيش ليبدأ فصل المفاخرة بين الطربوش والقبعة.

وفـــى مشاهد تشخيصية جريئة تحمل لافتة (جريمة العصر) تســتعيد فــنون الأراجوز ودوره النقدى الاجتماعى، تتابع جوقة الأراجوز من الصبية وعازف الهارمونيكا كيف خلع الناس الحياء وتفــتحوا للدنيا ومسراتها ومباذلها... وهو ذات ما تحكيه (سلمى) الابــنة الكــبرى لسناء عن تلك العلاقة البهيمية المبتذلة بين أبيها وأمها فوق الفراش الزوجى.

نهــر يجــرى حــاملاً الغرائــب والخبريات ومسالك الناس المتعــثرة، أيــام مخمورة تترنح بالإباحة والشهوة والشعار السائد لدى مارتل بأن أهل السياسة والدولة مثل المرأة، يظلون محترمين مهمــا خالفوا وأخذوا شرط ألا يمسكهم الناس وأيديهم فى الكيس. لكن من تكون "سناء"؟

مــا ســر تلك المرأة العجوز التى أصّرت منذ أن جاءت بها ابنــتها لــيلى إلــى البيت على أن يمد فراشها على الأرض لترقد مــتمددة علــى ظهرها ويداها معقودتان فوق بطنها دون أن تكف عــن التمــتمة؟ لماذا قاطع الأهل والأقارب بيت ليلى منذ وصول تلــك المــرأة؟ ولماذا غمغم الجميع بالسر، ماطلوا وتهربوا دون رغبة فى البوح والتذكر؟ هذا ما انشغل الحفيد بالبحث عنه متخبطا فــى الكثير من المتاهات والفجوات.. لم يكتف بسؤال أمه (ليلى) ولكنه راح ينبش ذاكرة الجميع ويلح على حكاياتهم وأخبارهم بينما يطبق الجميع سياسة دى مارتل بعدم وضع اليد فى الكيس.

مــنذ الفصل الأول – فصل القلق والنظر – تظل سناء امرأة فــى أواخــر الثلاثين من عمرها كأنها ممسوسة، متبوعة بطيف

امــرأة تحكـــى معها وتنهمك فى الحديث إليها وتدعوها للاستجابة لنداء الحب.. تلك الموقدة المهيأة للاشتعال داخلها... تحكى (ليلى) كيف خصتها أمها بالحكاية، حملتها سرها وطالبتها بالكتمان.. "إن أمك على حافة الجنون يا ليلى، قاومت كثيراً وعاندت كثيراً ولكن لــم أســتطع.. كــان ذلك أقوى منى، كان كالمرض الخفى نمواً داخلــياً وفـــى غفلــة عـــنى.. أعرف أن هذا كله لن يبررنى فى عينــيك.. ولكن ماذا أفعل تلك هى الحقيقة: إنى أحب رجلاً وأريد أن أعيش معه".

كــان صعباً أن تتذكر ليلى ماذا أصابها.. كيف سقطت على الأرض مغشــياً علــيها.. متى استفاقت وكيف فقدت القدرة على الــنطق.. لكــنها تتذكر تماماً هياج أبيها وفجيعته.. تمزيقه لثيابه الإفرنجية، وصرخته المدوية (أنا عبد القادر الطحاوى تفر امرأتى مــن تحت فخذى وتجعلنى ديوثاً له قرنان وأولادى عيونهم ساهية يشــغلون أبــاهم بالمظاهر والتمدن) لم تتحمس (سلمى) فى البداية لاســتعادة الحكايــة فهى مسحرة نسيتها ولا تريد أن تذكرها هكذا تلــوم ابــن شقيقتها ليلى (كأنك تحيى تاريخاً مخجلاً يلطخ صباك وكــبرياءك).. لكــنها أمام إلحاحه وإصراره على السؤال تحاول التذكر... يومها شعرت بأنها فقدت رفعتها وتميزها لم يغضبها ما فعلته أمها، ولكن أغضبها الأسلوب البلدى الفاضح الذى مارسته.. خافــت من دوى الفضيحة متسائلة: أما كان يمكنها أن تتخذ عشيقاً بالخفــاء لتوفر على العائلة الثرثرة ونمائم العامة لم يشغل (سلمى) وشــقيقها الأكــبر (ســرحان) ســوى لفلفــة الموضوع وضجيج

الفضـــيحة، طالـــباً الجميع بإخفاء الحكاية وإسدال الصمت عليها؛ حيـــث كـــل انـــتقام همجية وجهل وعادات بدوية.. هذا ما شرحه (ســـرحان) بوضوح وهدوء (العار شعار القبضايات.. كانت أمنا واختارت أن ترحل عنا،ولم نكن صغاراً نحتاج لرعايتها، ولم تكن عـــبدة ينـــبغي ردعها وتأديبها) غادرت سلمى وسرحان البيت بلا عـــودة، معلنين عدم احتياجهما إلى أم، كلاهما كان حريصاً على بضـــاعته ومصـــالحه الـــتى امـــتدت وكبرت.. منذ زمان أدرك (سرحان) أن ما تعلمه هو أحلام هشه لا يصمد أمام خشونة الواقع الفعلـــى فاتخذ قراره وصار ملك اللذة فى المدينة، لديه سلسلة من البـــيوت الســـرية والأوكار ونوادى القمار والشقق الخصوصية.. وصـــارت سلمى شريكته، وصارا يتلاعبان فى الخفاء بالمصائر والثروات.

وبرغم أن الحفيد غالب نفوره، وهو يستمع إلى حكايات خاله (ســـرحان). لكنه أصرّ على متابعة حديثه عن الأوهام التى بددت العائلـــة:.. (عدنـــان) بعواطفـــه المتهافتة ومبالغاته الريفية شغله الانـــتقام والثأر فراح يلاحق أوهامه حتى أودى بحياته.. (وسلمى) هـــى الأخرى ظلت تلاحق أوهاما من نوع آخر.. من قبل حاولت أن تفـــرنس لبـــنان، والـــيوم تريد أن تلبنن العالم.. أما (ليلى) فلا زالـــت تضـــع صـــورة زوجهـــا الشهيد أمامها، وتلقن ابنها آيات الوطنية والتضحية والنضال.

يحكـــى (ســـرحان) بوضـــوح وصلافة: **"دائماً كنت أحب أن أتمـــرغ فى وحل هذا العالم، أن أنظر إليه بعينين قويتين، مازال**

العـالم غابـة، والغلبة فيه لمن هو أقوى.. والأقوى هو صاحب الـنفس القويـة الـتى تستطيع فى مواجهة هذا العالم أن تهضم البشـاعة والدنـاءة وكـل أشـكال الانحطاط، أما الآخرون وهم الخـوارون وضعاف النفس، فإنهم يفرون من مواجهة العالم كما هو، إلى ملاجئ من الأوهام والخيالات القيمة تزيد ضعاف النفس ضعفا".

روايـات وأخبار ذلك ما استطاع الحفيد الإمساك به فى بحثه عـن حقـيقة ذلك الدمل الذى أصاب العائلة، وجد الدمل دمامل، والطـريق إلـى الحقـيقة متاهات وفجوات.. ليس ثمة خطأ ولا صواب، ليس ثمة إدانة أو غفران، فعلام الغفران؟ ولمن؟.. يفارق النص المواقف الأخلاقية وأحكام القيمة، فليس ثمة يقين أمام حقيقة هـى عـدة حقـائق محـتملة بعـدد الأشخاص الذين يتناولونها. ويصـوبون الـنظر إليها تبعث (سناء) هواها حاسمة قرارها هى الـتى لم تحسم يوماً قراراً، وحملت (ليلى) سر أمها بقدر كبير من الـتعاطف والألـم.. وانخـرط (عدنان) فى ملاحقة العار وبؤسه عاجـزاً عـن الانتقام حتى انتهى به الأمر بأن أفرغ رصاصات مسدسـة فـى فمـه.. وتنتهى ثورة (الأب) وهياجه إلى النسيان والبحـث عـن زوجة أخرى، بينما رأت (سلمى) الأمر كله أشبه بمسخرة لابد من نسيانها، أما (سرحان) فالحقائق لديه ليست أكثر من أوهام أمام حقيقة وحيدة هى النظر إلى العالم بقوة...

ليسـت الواقعـة وليست الوثائق والتواريخ ولكن الحقيقة فى نفـوس هؤلاء الأشخاص وحكاياتهم.. فلا يجد الحفيد أمامه إلا أن

يتخيل ويركب المشاهد ويعيد صياغة العائلة فى رواية.. فالحكاية وحدها – كما يشير الأراجوز فى ختام الرواية – هى التى تخفف العـذاب وتداوى الجروح (فحين تعلم الإنسان كيف يحول مصائبه إلى حكايات تتقاسمها الآذان والرياح والأزمان، كان يكشف بلسماً سحرياً للجروح والآلام).

هـى (الحكايـة) البلسـم والـترياق والحقيقة والخيال، وهى الضـمانة الرئيسـية برأى سعدالله ونوس لشد المتفرج فى العمل المسرحى وجذب انتباهه.. يتخطى سعدالله وحدتى الزمان والمكان فى انتقالات وتقاطعات مستعيضاً عن وجودها بوجود متخيل.. إنه أقرب كثيراً إلى السرياليين حيث الحقيقة تكمن فى (الخيال) وليس فـى (العقـل) كمـا رأى الكلاسـيكيون، أو (الانفعال) كما رأى الرومانسيون.

وفـى رحلـة الشخصيات إلى الحكاية لا يقومون بالسرد أو الرواية لمستمع وحيد، ولكن يقدم سعدالله المشهد (مشخصاً) لتأكيد الفعـل المسـرحى محققـاً بذلك حياة أعمق للحكاية أمام جمهور يشـاركه الحكى، كما يؤكد أيضاً حضور الحكاية القوى فى وعى الشخصية التى تقوم (بتشخيصها) وليس سردها.

ولا يفـترض ونـوس التسلسل المنطقى فى تطور الأحداث، فالحكايـات مـتوازية والأزمـان تتقاطع، والذاكرة تتحرك داخل مـتاهات وفجـوات عديـدة والشكل مركب تركيباً ذهنياً يطالب المـتفرج أو القـارئ يربط أطرافه واستخلاص دلالاته ومغزاه.. فالشخصية هنا ليست ذاتا مجردة تحركها اهتمامات ميتافيزيقية –

بالمعـــنى الأرســـطى – ولكـــنها كائـــنات تحـــركها الصراعات الاجتماعية والظرف السياسى والشرط التاريخى القائم.

ويعمـــق ســـعدالله ضمانته الرئيسية لجذب المتفرج بتشخيص الحكاية من خلال فرقة (الأراجوز) والتى تقدم ثلاثة مشاهد داخل الـــنص (فصـــل المفاخرة بين الطربوش والقبعة)، (فصل جريمة العصـــر) وفصـــل ختام المسرحية أو (فصل التلاعب والخواتم) وهـــى فصول لا تقف عند الحدود الجمالية والفنية بتحقيقها للفرجة الشـــعبية والفعل المسرحى، ولكن ينطوى وجود الأراجوز أساساً علـــى وجود تاريخى وفكرى بأداة للنقد الاجتماعى الذى تجد فيه الفـــئات الشعبية عزاءها وسلواها.. كما تشكل فى بعدها التاريخى تداخلاً جدلياً بين الواقع المعاصر وواقع آخر يسكن الذاكرة.

الأخلاق الصورية فى نص ونوس*

بعد انقطاع طويل عن الكتابة المسرحية يقدم الكاتب المسرحى السورى سعدالله ونوس مسرحيته الجديدة (اغتصاب).. وهى قراءة مغايرة لنص الكاتب الأسبانى بايرو بابيخو (القصة المزدوجة للدكتور بالمى).

ومنذ البداية يرفض سعدالله إعداد النص مرتكزاً على فهم المسرح كتجاوز للحكاية وسيرورة الأحداث إلى طبيعة المعالجة والرؤية الفكرية التى تطل داخل العمل وهو فهم لم يعد بحاجة إلى تبرير خاصة فى مسرح سعدالله ونوس.

وفى (اغتصاب) لم تعد الحكاية المسرحية مجرد حادث اغتصاب أحال ضابط الأمن الخاص إلى عمود من الملح منهاراً على مقعد فى عيادة طبيب نفسى لندرك أن الإرهاب يطبع بصماته على شخص جلاديه ويفضى ندم الغاصب إلى العجز النفسى والجنسى، لم تعد الحكاية المسرحية وإنما الرؤية الفكرية يصوغها سعدالله ونوس داخل نصه للصراع العربى الإسرائيلى.

* مجلة أدب ونقد - القاهرة - العدد ٥٦ - ٤/ ١٩٩٠م.

فمـــن خـــلال ١٤ مشــــهداً يقدم روايتين وحكايتين متقابلتين: إحداهمـــا فلسطينية والأخرى إسرائيلية، لتلقى المقابلة ظلالاً على موقـــف كليهما من الصراع.. فبينما تقدم (أسفار الأحزان العادية) موقـــف الفلســـطينى وهـــو موقف قومى يطرح المقاومة المقاتلة الجسورة كطريق نحو الوطن العدالة.. لكن الشخصيات الفلسطينية داخل النص تصوغ أفكارها المختلفة حول الصراع.

وبيـــنما تقدم (الفارعة) الأم (الرمز الفلسطينى) – حلم الوطن فـــى (الأرض وقليل من العدل) يطرح إسماعيل الابن المعتقل فى إيـــدى قـــوات الأمن الخاصة رؤيته نحو الدولة الديمقراطية.. تلك الرؤية التى أدركت أن شعار (كل شئ أو لا شئ) هو شعار خاسر سياســـياً فقبلـــت بالصـــيغة الإنســـانية.. لكن طرح إسماعيل لتلك الصـــيغة فى ضوء اعتقاله وتعذيبه: واغتصاب زوجته أمامه يبقى رؤية مثالية تجريدية متجاوزة للواقع واللحظة:

إســـماعيل: إن الفلســـطينيين يشحذون خيالهم كى يتصوروا دولة كريمة تتسع لى ولك، دولة حقوقنا فيها متساوية وحرياتنا مكفولـــة.. إنهـــم يحلمـــون بـــأنك ذات يوم ستهدم هذا المخفر الحضـــارى وســـتقبل بالحقوق التى توفرها المواطنية لا القوة.. وستعمل معا، أنا وأنت كى تزدهر قابلتنا الإنسانية.

أما (دلال) زوجته، التى تم اغتصابها بقسوة هيسترية فتصوغ الصـــراع كثمرة للمذبحة وللاغتصاب المتوالى فى ثنائية (نحن أو هـــم) ولا شئ آخر (وبين الصياغتين يدين سعدالله موقف الأنظمة

العربـــية. والمـــنظمات الفلســـطينية المتاجرة بالكفاح والمناضلة بالأناشيد الحماسية).

الفارعة: لو أنهم يرسلون بدل الأناشيد بعض الدم والطحين.

وفى (أسفار النبوات) يقدم المشهد الإسرائيلى كموقف توراتى هـــو مرجعية لصياغة عنصرية حيث الهوية المهددة فى مواجهة الهويـــات النقيض.. وحيث لا مكانٍ للعرب (الأغيار) فى المجتمع الإســـرائيلى.. ولمجرد كونهم عرباً.. وبداخل المشهد يطل الطبيب (منوحيـــن) فـــى صوته الفردى وجهاً آخر للمسألة اليهودية.. فهو الـــرافض للإرهـــاب وممارسات الاغتصاب وإيديولوجية العنف الصهيونى مطالباً بإسرائيل (العدالة)!!

إنـــه نمـــوذج توراتى آخر يستند إلى رؤية ميثولوجية شاهدة على لعنة أرميا.

وهكذا يحيل سعدالله ونوس التاريخ فى المشهد الإسرائيلى إلى أسطورة والواقع إلى خيال.

ومـــن المفهوميـــن الفلســـطينى والإسرائيلى للصراع، يلغى ســـعدالله كـــل إشـــارة إلى أى طبيعة طبقية للصراع بين الجانبين مراهـــناً فـــى أحســـن الأحـــوال علـــى سقوط إيديولوجية الدولة الصـــهيونية عـــبر صـــراع تناقضاتها الداخلية. ولتأكل المؤسسة العســـكرية ودولـــة الحاخامات نفسها، ولتفتت بنيتها فى تناقضاتها الجوهـــرية. وإذا كانت الانتفاضة الفلسطينية والتى يهديها المؤلف نصـــه المسرحى الجديد قد أحدثت بالفعل تحولاً فى بنية المجتمع الإســـرائيلى بتوســـيع مســـاحات الصراع من الهجوم على البنى

التحتـية/الاقتصادية والاجتماعية لإسرائيل على الهجوم على بناها القومـية/الإيديولوجـية والسياسـية وإدخالها فى طور جديد من التناقض مع أسسها العقائدية.

وإذا كـان التناقض حقيقة يومية فى بنية المجتمع الإسرائيلى وهو ما يراهن عليه سعدالله ونوس داخل نصه.. فإن استناده على أسـباب نفسـية لمؤسسة الخوف وعلى لعنات أرميا المرعدة هو اسـتناد أخلاقـى يبتعد كثيراً عن جدلية التاريخ.. بل إن مراهنته المسـرحية علـى سقوط إيديولوجية الدولة الصهيونية عبر طرح جدلـيات مثالية تقوم على جملة معطيات ميثولوجية تظل مراهنة خارج دائرة الوعى التاريخى.

ولعـل سـعدالله ونوس أول من يدرك التحديات الفكرية التى يطرحها نصه المسرحى ولهذا حرص على تقديم سفر الخاتمة فى نهاية المسرحية كصياغة تبريرية لأى التباس فكرى يراود القارئ وربمـا يـراوده أيضاً كمؤلف.. لكنه على حين أراد فك الالتباس وقع فيه وكشف عن منهجه فى القراءة الأخلاقية.

ففـى مواجهة بين الدكتور منوحين (الطبيب النفسى) وسعدالله ونـوس يـبدأ التصـريح بسـفر الخاتمـة بأن كليهما شخصيتان تتجاوزان شرطهما وواقعهما. وأن كليهما يقفان على أرض واحدة يصـوغان فيها خطاب الـ (نحن) فى مقابل الآخرين أو ما يشار إليهم بـ (هم) والمقصود الصهاينة عربا وإسرائيليين..

ويقدم الدكتور منوحين نفسه كما يقدمه المؤلف أيضاً: رافضاً للقانون ومنتميا للعدالة.

ويواصـــل سعدالله اقتراح الحوار بين الشخصين فى نوع من المـــراوغة تســتند إلى قصدية بحاجة إلى المراجعة. فكل محاولة للفصـــل بين (القانون) و(العدالة) تبقى مجرد لغو فكرى حيث لكل قـــانون عدالته ولكل عدالة قانونها.. ولا يمكن الفصل بين العدالة والقـــانون دون أن تصـــبح العدالة مصدر شر، حيث الإنسان هو شرطه.. وظرفه.. وقانونه.

وحين يطالب الدكتور منوحين بعدالة خارجة عن شرط الواقع وقانونه لا يكون بوسع عدالته أن تكون عدالة.. بل تنتفى كل قيمة لهـــا حين تقف فى مواجهة التاريخ. فكيف يمكن للدكتور منوحين أن يجلـــس فى عيادته بالشارع الإسرائيلى يحكى عن العدالة دون أن تكون فلسطين محتلة؟!

كيف له أن يحكى عن فظاعات التشوهات النفسية التى تخلفها مملكـــة العصـــاب والكراهـــية فى إسرائيل دون أدنى إشارة إلى صرخة الذبيحة.. وإلى الوضع العربى؟!

إنـــه الإرهاب الذى يسكن عدالته المنقوصة حين يصر على نســيان الضـــحية أو هى الفضيلة الصورية التى تضع القيمة فوق التاريخ مسقطة كل شروط سؤاله.

هكـــذا يـــثرثر منوحين بعد انتهار المذبحة.. رافضاً القانون الإرهـــابى، محافظـــاً على وضعه القانونى فيه ليحلم خلاله بعالم سعيد وعدالة إنسانية!!

إن مســـاواة (النحـــن) بين الدكتور منوحين والمؤلف.. تبقى أيضـــاً مساواة ظالمة، بين قانونين لا يستطيعان وفقاً لشروط كل

منهما صياغة عدالة واحدة.. حيث يظل الصراع مشتبكا على أرض الواقع.. صراعاً بين شرطين.. قانونين.. بين حق واغتصاب.. ولهذا يبقى منوحين بكل المقاييس داخل شرطه القانونى، ليس أكثر من مغتصب ليبرالى.. أو مغتصب يحاول ارتداء مسوخ الكهنة موكلاً أمر العدالة إلى الله.

هذه هى المرة الأولى التى يلجأ فيها سعدالله ونوس إلى هذا الفهم البرجوازى طارحاً أخلاقية صورية تبتعد كثيراً عن جدلية التاريخ.

ولعل هذا الرؤية الأخلاقية المغلقة تشكل حادثاً إيديولوجيا لدى سعدالله وهى ما استدعت تحولاً ملحوظاً فى بنية الشكل داخل نصه المسرحى حيث ابتعد كثيراً عن حسه الملحمى، بل قام بحذف كل بعد ملحمى اعتمده بابيخو فى النص الأصلى، مقرراً السكون إلى الدراما الأخلاقية ومسلماً بالقراءة التوراتية، لا من حيث رسم الشخصيات التوارتية، ولكن من حيث ارتكاز النص كرؤية على نبوءة أرميا.

"جعلوا كرمى خراباً خراباً، ينتحب إلىّ.. قد خربت الأرض لأن لا إنسان يتأمل فى قلبه".

"وأبيد منهم صوت الطرب، وصوت الفرح وصوت العروس وصوت العروسة، وصوت الرحى ونور السراج".

إن مملكة العصاب والجنون وفقاً لنبؤة أرميا تحيل أبناءها إلى مرضى مشوهين عصاة "قساة غليظين.. إنهم نحاس وحديد وكلهم مفسدون.

هكــذا تفرض الحقائق النفسية وفقاً لإطارها التوراتي ونبوتها الدينية سطوتها على نص سعدالله فيبالغ في مشاهد القسوة والعنف والاغتصـــاب.. محـــيلاً قـــراءة الواقـــع الـــتاريخي إلى أمراض سيكولوجية ولعنات إلهية.

ولكن ماذا لو انتفت النبوءة التوراتية؟

مـــاذا لو انتفى التعذيب داخل سجون الأمن الخاص واختفت حفلات الاغتصاب؟

هل يختفي الجحيم؟

هل تظل إسرائيل هي (العدالة) التي يطالب بها منوحين؟

وهل تتحقق للفلسطيني أيضاً (عدالته)؟

إن المســـرحية تفرغ الصراع العربي الإسرائيلي من جوهره الـــتاريخي حين تقف على عتبات الأخلاق الصورية الصاعدة نحو العون الإلهي.

خراب الرؤية التوراتية فى (الاغتصاب)*

الاغتصاب أكثر مسرحيات **سعدالله ونوس** إثارة للجدل، بحجم تناولها لإشكالية الصراع العربى الإسرائيلى، وبحجم اختلاف زوايا النظر إليها كنص مثقل بالاحتمالات والتحولات.

وهى، أيضاً، أكثر مسرحيات سعدالله إثارة لغضبه، عندما قدمتها فرقة المسرح الوطنى الفلسطينى من إخراج **جواد الأسدى**، إلى الحد الذى رفض وضع اسمه كمؤلف على بطاقة العرض مكتفياً بالإشارة " إلى نص مسرحية الاغتصاب لسعد الله ونوس"...

فقد تجاوز تدخل المخرج فى بحثه عن النص حدود الاجتهاد فى التجربة المسرحية، إلى حذف وتفكيك كل الرؤى فى النص المسرحى، وهو ما اعتبره سعدالله تعدياً على جوهر المسرح.. حيث (الرؤية) بوعيها التاريخى هى شرط الإبداع المسرحى.. فليست الحكاية وتتابعها هى ما دفعت سعدالله لاستعادة نص الكاتب **الإسبانى باييرو بييخو (القصة المزدوجة للدكتور بالمى)** لكتابة

---

* مجلة تياترو – القاهرة – العدد ٣ – ١٩٩٢/٩م.

"**الاغتصـــاب**"، لكنه الفهم الجوهرى للمسرح كرؤية راهنة مغايرة، ومساحة لتحوار تسمح للمتفرج بتأمل شرطه التاريخى والوجودى.

وعلـــى حين قدم **بيبخو** فى مسرحيته منهجاً نفسياً للعلاقة بين الجـــلاد والضـــحية، عبر قصة ضابط الأمن الخاص الذى أصيب بالعجـــز الجنســـى، كـــرد فعـــل لحادث اغتصابه أحد المعتقلين السياســـيين.. فقـــد نسج "**سعدالله**" من ذات الحكاية علاقات أخرى عـــبر تقابل جدلى بين شخصيات فلسطينية وأخرى إسرائيلية، قام بتقســـيم النص إلى تسعة أسفار للنبوءة "تتناول الجانب الإسرائيلى؛ حيث رجل الأمن (إسحاق) وزوجته (راحيل) وأمه (سارة بنجاس) ورئيسه فى العمل (مائير) وزملاؤه الآخرون الذين يمارسون شتى أنـــواع القمـــع والتعذيـــب... وعـــبر حـــادث الاغتصاب وتراكم ممارسات العنف فى شخصية إسحاق، إلى ما ينتهى بدماره النفسى وعجزه الجنسى، يلقى **سعدالله** الضوء على الطبيعة الإسرائيلية.

وفـــى المقـــابل هـــناك "أسفار للأحزان اليومية" تلقى صوراً مـــتعددة للشخصيات الفلسطينية عبر إشارات وجهات نظر مختلفة لطبيعة العلاقة مع الإسرائيليين..

أربعة عشر مشهداً يعكس من خلالها **سعدالله** الصراع العربى الإسرائيلى فى رؤية تاريخية سياسية.

وفـــى قراءة سابقة تحت عنوان "الأخلاق الصورية فى نص ونـــوس) **بمجلـــة أدب ونقـــد (إبريل ١٩٩٠)** توقفت طويلاً أمام ارتكـــاز سعدالله على الميثولوجيا التوراتية فى صياغة الشخصيات الإسرائيلية فـــى نصه المسرحى، لكن قراءة أخرى لنص مثقل

بالاحتمالات، تسمح بحرية إعادة النظر وتطوير القراءة السابقة بقراءة أخرى مغايرة ترصد العلاقة بين التفسير الأخلاقى عبر أسفار النص "اليومية" لدى الجانب الفلسطينى (والتنبؤية) لدى الجانب الإسرائيلى... وفى كل القراءات يطل فكر سعدالله ونوس المسرحى المضاد لكل تفسير أخلاقى للتاريخ، حاضراً فى دلالة.

* * *

تبدأ المسرحية "**بترتيله الافتتاح**"..

يتقدم الدكتور إبراهام منوحين إلى خشبة المسرح:

الدكتور: هذه مملكة العصاب والجنون، الرأس كله مريض، والقلب بجملته سقيم من أخمص القدم إلى الرأس لاصحة فيه، بل كلوم وخبط وجراح طرية لم تعصب، ولم تلين بذهن.

ثم يسحب منوحين لتتقدم الأم سارة بنحاس وسط انفجارات متواصلة يتبعها مائير وإسحاق وجدعون وموشى وديفيد (الشخصيات الإسرائيلية فى النص، ضباط الأمن الخاص).

الأم: "أما مدن هؤلاء الشعوب التى يعطيك الرب إلهك نصيباً، فلا تستبق منها نسمة ما، بل تحرمها تحريماً"

تثنية (٢٠-١١/١٦)

جدعون: أبسلهم إبسالاً.

تثنية (٢٠-١١)

موشى: اذبحهم ذبحاً.

الأم "ولا تعف عنهم بل اقتل رجلاً وامرأة وطفلاً ورضيعاً بقراً وغنماً وجملاً وحماراً.

بترتـيلة الافتـتاح يعلـن المؤلف ثنائية الصراع الميثولوجى الدائـر طوال النص المسرحى عبر موقفين واضحين للشخصيات الإسرائيلية فى أسفار النبوءات...

إيديولوجية الدولة.. وإيديولوجيا الشتات.

وتتبنى الشخصيات الإسرائيلية فى النص – من أعضاء قوات الأمـن الخاص (مائير، إسحاق، جدعون، موشى) إلى جانب الأم سـارة بـنحاس – الموقف الأول أو منطق الإرهاب والإبادة فى إقامـة الدولـة ومجابهـة أعدائها من خلال أسفار توراتية مثقلة بضرورات القتل والوحشية وسيادة إله الجيوش (راجع آيات سفر التثنـية والـتى ترددها تلك الشخصيات فى ترتيلة الافتتاح)، فالله مقصـور علـيهم فقـط دون سواهم، يحل فى ممتلكاتهم القومية ويأمـرهم بإبادة الأغيار فى المدن البعيدة عن أرض الميعاد، "أما مـدن هـؤلاء الشعوب التى يعطيك الرب إلهك نصيباً، فلا تستبق منها نسمة ما" خلع الشعب الوحدانية على الله، فخلع الله الوحدانية علـى الشـعب، ولهذا اختلفت مقاييس الله لديهم بحسب اعتباراتهم العملية.

وطوال النص المسرحى تستحضر الأم سارة بنحاس (داوود) قاطع الطريق الذى صار ملكاً، المقاتل.. صاحب الفكر العسكرى والمؤسس الفعلى لدولة إسرائيل حتى وهى تهدهد حفيدها:

الأم: ونظر جوليات داوود فاستخف به لأنه كان غلاماً أشقر وجمـيل المـنظر، وقال جوليات لداوود: هلم فاجعل لحمك لطير السماء ووحش القفر.. وكان لما نهض جوليات وازدلف لملاقاة

داوود. إن داوود مـد يـده إلـى الكتف وأخذ منه حجراً وقذف بـالمقلاع فأصـاب جوليات وانغرز الحجر فى جبهته فسقط على وجهـه، ولم يكن فى يد داوود سيف فركض داوود ووقف على الفلسطينى (تدخل راحيل) وأخذ سيفه وقطع به رأسه.

راحيل: ترفقى بالطفل يا أماه، أذناه الغضتان لا تحتملان هذه العبارات.

الأيام: إنها قصة سميه داوود.

راحيل: سيسمعها كثيراً حين يكبر.

الأم: يجـب أن يحفظها قبل أن يعيها لقد أحسنت تربية ابنى وسأحسن تربية حفيدى.

الرب العبرانى فى إيديولوجيا الدولة الإسرائيلية رجل حرب، والعنف الدائر داخل المؤسسة العسكرية وقوات الأمن الخاص فى الـنص المسـرحى يستعيد أصوله ومصادره.. هكذا يرد المؤلف الكـابوس الأمنى المخيف إلى جوهر العقيدة حيث الكابوس الدينى الأكـثر رعـباً، وحيـث الإرهـاب مبدأ موجود سلفاً فى النص الـتوراتى: إن (مائير) المسئول الأول فى قوات الأمن الخاص فى المسـرحية يفخـر بسلالة نسل داوود القوى العنيف حيث الكرامة الفعلـية لدية هو "أن تكون فولاذاً لا تلويه العواطف".. بينما تظل حفـلات الاغتصاب والتعذيب المتواصل داخل سجون الإسرائيلية وفـى مبـنى الأمـن أشبه بالطقس الدينى... هكذا يردد المسئول الأول..

ماشير: هذه الحفلات تثير فيّ نشوة تكاد تكون دينية.. نعم دينية.

ويطل الموقف الإسرائيلى الآخر بالمسرحية من خلال شخصية الدكتور (إبراهام منوحين) الطبيب النفسى المطالب بالعدالة والرافض لإرهاب الدولة وعنفها الوحشى..

تنويعة تورانية أخرى ليست نقيضاً للشخصيات الإسرائيلية الأخرى، لكنها فقط مختلفة من حيث رفضها للقانون وحلمها بالعدالة.. وفى هذا الفصل المتعسف بين (القانون) و(العدالة) التباسها.. هى العدالة المنتقصة.. تتجاهل صرخة.. الذبيحة وشرط الواقع.

.. توراتى آخر، أحادى الرؤية؛ يتجاهل الأغيار.. إن حدود رؤيته، أيضاً، تقع بين مطلقين مع إغفال الحاضر تماماً (الواقع، القانون، الغير).. والماضى والمستقبل دون الحاضر يتحولان إلى ثابتين مجردين يصوغان رؤية مطلقة.

هى عدالة الشتات المستندة إلى فكر (أرميا) اللاهوتى فى رفض الدولة المستقلة لإسرائيل؛ لأنها عنف وليد الشيطان، ووحشية مضادة لله وللعدالة.. فالله وحده هو رب التاريخ، وهو وحده الجدير بحكم العالم.

الدكتور: "ويل لى يا أمى لأنك ولدتنى إنسان خصام ونزاع للأرض كلها، لم تزرعى فى قلوب أبنائك إلا الكبر وكراهية الأغيار الرهبة المليئة بالبغضاء التى تغذى بها طفلا، وحين يكبر

كـيف ينقذ روحه من الاعتلال أو يتفادى القسوة والعدوان" أرميا (١٥-١٠).

يطل (أرميا) من شخصية منوحين فى نبوءة ميثولوجية تنتظر الجحيم، وخراب بنى إسرائيل أعداء الرب الذين أقامو دولتهم على نكرانه...

: **"جعلـوا كرمى خرابا خراباً ينتمى إلىّ.. قد خربت الأرض لأنه لا إنسان يتأمل فى قلبه".**

أرميا (١٢ : ١١)

"وأبـيد منهم صوت الطرب، وصوت الفرح وصوت العروس وصوت العريس وصوت الرحى ونور السراج".

أرميا (٢٥ : ١٠)

لكن نبوءة منوحين فى نص سعد الله نبوءة عدمية تنكر الواقع والقـانون والدولـة ولا تصل إلى شئ، حيث لا عدالة ولا عون إلهياً.. إنها الخراب، ولا شئ أبعد من ذلك.

ويوسع سعدالله رقعة النبوءة الأرامية إلى نبوءة أكثر عمومية حين يظلل الخراب كل المقاطع الإسرائيلية، والتى تضم المطالبين بالعـنف والمطالبيـن بالعدالة.. أعداء الرب وأصدقاؤه... الأنبياء الملوك والأنبياء الشعبيون.. يهود فى الدولة أو يهود فى الشتات.. الخراب من كل جانب..

هكذا أحكم سعدالله إغلاق البنية الدينية بتنويعاتها الإيديولوجية فـى أسـفار العنف والاحتلال أو فى أسفار النبوءات؛ ليؤكد من خلال ذلك التناغم التوراتى ومرادفة الإسرائيلى لكل ما هو سلفى،

بل مرادفة الإسرائيلى لكل صياغة عنصرية لا تقود إلاّ إلى القتل، قتل الآخرين وقتل الذات.

كمـــا يفضـــح فـــى ذات الوقت عداء البنية التوراتية للتاريخ ونفـــيها له.. وهو ما يسقط كل إمكان للتغير والتقدم بما ينتهى إلى خـــراب... فـــإن إغلاق البنية إلى حد الفشل فى رؤية الفارق بين الإلهـــى والـــتاريخى، بين المقدس والنسبى، هو تفريغ للتاريخ من كـــل (جدل) الضرورة الأساسية ليصبح التاريخ (تاريخاً) بالمعنى الإنسانى.

وتشـــير صياغته لشخصيات النص الإسرائيلية فى ردها إلى أصـــولها الميثولوجية إلى نوع من الانتقائية التوراتية تستخدم بقدر مـــا يمكـــنها خدمة إرهابية الدولة أو الإرهاب كمبدأ خلق وسيادة للدولـــة؛ حيـــث تهيمـــن أســـفار الاحـــتلال والتدمير والقتل على الشخصيات الإسرائيلية ليحيل الدين إلى الأمن وتتوحد التوراة ذاتيا مـــع آلـــيات الغـــزو والقمع.. بينما تتضاءل أسفار النبوءة وأنبياء المنفى **(أرميا، أشعيا، حزقيال)**.

وبتوســـيع رقعـــة النبوءة فى مملكة العصاب والجنون، يقدم ســـعدالله أســـفار الـــتوراة كعقيدة قمع، هى مرجعية لكل صياغة عنصرية للإيديولوجيا الصهيونية.

ســـلفية تفضى إلى عنصرية تفضى إلى خراب محتوم.. تلك هى نبوءة الخراب لفاشية دينية لابد لها أن تنكر ذاتها والآخرين.

ويعـــزز الكاتب رؤى الانهيار للدولة الدينية عبر تقابل جدلى فى "**أسفار الأحزان اليومية**" لدى الجانب الفلسطينى والتى صاغها

فـــى بنـــية مفـــتوحة، استبعد خلالها الزج بأية رؤية دينية مكتفياً بالمســـتوى السياسى كصياغة تمنحها عدالتها وعقلانيتها. وبرغم هشاشـــة الشخصـــيات الفلسطينية وارتباك رؤيتها وعدم وضوح أفكارهـــا ومـــنهجها، فى إشارة من المؤلف إلى تاريخ عنيف من القلـــق والتردد وردود الفعل، تاريخ لا يصنع الحدث بل يخضع له إلا أن اســـتبعاد ســـعدالله لكـــل إمكـــان استخدام ميثولوجى لدى الشخصيات الفلسطينية منحها أفقاً أكثر اتساعاً، متعدد الاحتمالات والـــرؤى، وهـــو مـــا سمح أيضاً بانتقالها من الدوائر المغلقة إلى إشـــكاليات الواقع الراهن.. وهى القراءة التى تسمح بطرح النص فـــى الوعى التاريخى.. وهى، بالمقابل، تأكيد لرؤية "سعدالله" فى سقوط الدولة الدينية كعقيدة قمع.

منمنمات تاريخية من الهزيمة إلى المجزرة*

بقصـــدية تمتحـــن صوابها، حرص **سعدالله ونوس** على أن تكـــون مســـرحيته الجديدة، **منمنمات تاريخية**، أول إصداراته فى مصـــر (عن روايات الهلال).. وفى هذا الاختيار دلالته الواعية، ومغزاه التاريخى... حين تقترب اللحظة الأشد خطورة فى الواقع المصرى، من ذات اللحظة التاريخية التى يلتقطها **سعدالله ونوس** بـــنص "**منمنمات تاريخية**" سنة ثلاث وثمنمائة أوائل القرن التاسع الهجـــرى زمـــن السلطان الناصر فرج بن برقوق، وحكم الخليفة أمـــير المؤمنين المتوكل على الله؛ حين أغار تيمورلنك على أقاليم الشـــام، وأقـــام عساكره على أبواب دمشق، محكماً حصاره بينما المديـــنة غارقـــة فـــى دعاواه وتعصبها.. كل بدعة ضلالة، وكل اجـــتهاد كفـــر، وكل اختلاف خروج على الإجماع والأمة ينبغى مجابهته.

* مجلة القاهرة – القاهرة – ١٩٩٤/٧.

"**منمـــنمات تاريخـــية**" إدانة للعصر الذى يتضاءل فيه إعمال العقـــل، ويتراجع فيه الاجتهاد، وينطوى عقل الأمة على التعصب والتقلـــيد والاتـــباع.. إدانـــة لـــنمط ثقـــافى يعادى الحوار، وحق الاختلاف فى الفهم والتأويل، ويعتمد خطاباً قمعياً معارضاً للوعى والحرية.

... ...

تبدأ المسرحية بصوت المؤرخ القديم يستعيره سعدالله ونوس من (بدائع الزهور فى وقائع الدهور) لابن إياس.. حيث الغلاء لم يعهد من قبل فى مصر والشام، والبريد يصل إلى دمشق فى أوائل شـــهر المحرم، بكسره العسكر الشامى، وسقوط مدينة حلب فى يد تيمورلـــنك، وقـــد فعلـــوا فـــيها من الأفعال الشنيعة ما تشيب له النواصى ثم اتجهوا إلى دمشق.

ســـبعة أشهر من بداية المحرم حتى نهاية المسرحية فى شهر رجـــب سنة ثلاث وثمنمائة هى زمن الحصار الذى يتابع سعدالله ونـــوس تفصيلاته من الهزيمة إلى المجزرة، عبر ثلاث منمنمات دقيقة الرسوم والنقوش، أو ثلاث رؤى كاشفة عن بنية عقل المدينة وأنماط تفكيرها.

* خطاب دينى غيبى.
* خطاب علمى نفعى.
* خطاب سلطوى تقليدى.

* **سطوة العقل الغيبى:**

الهزيمة هى عنوان المنمنمة الأولى؛ حيث يطل الشيخ برهان الديـن الـتاذلى (قاضى المالكية فى دمشق) نموذجاً للفكر النقلى الأصولى، والعقل التقليدى المحافظ فى معاداته ومجابهته لكل فكر اجـتهادى مغايـر.. ولهـذا يقـف أمام أفكار الشيخ جمال الدين الشرائجى (قاضى الشافعية فى دمشق) المطالب بإعمال العقل فى أمور الدين.

ومـع الشـيخ التاذلى يتضامن قضاة الشرع وفقهاء الدين من الحنابلة (ابن مفلح، ومحيى الدين بن العز، وشمس الدين النابلسى) مطالبين بإحراق كتب الشيخ الشرائجى، متهمينه بالخلط فى أمور الديـن والخـوض فى القدر والكفر والزندقة، تعصب لاهوادة ولا تسـامح فـيه، يكشـف عـنف الخطـاب الدينى السائد، وغطاءه الإيديولوجـى لتـبرير المصالح والأطماع، فجميعهم يخفون خلف العباءة تاجراً أخرق.. هكذا انشغل ابن مفلح قاضى الحنابلة النقلى المتشـدد - بأمواله وبيوته ومصالحه، وهرع إلى الصلح ومهادنة تيمورلـنك.. هو صورة أخرى من (دلامة) التاجر الذى عاش فى السـنة الثالـثة مـن القرن التاسع الهجرى بعقلية تعلى من شأن الصفقة، وترى فى التجارة صورة الدنيا وأصل النشاط والاستقرار والعمران.

وهو اجتماع المصالح والأغراض يكشف عنه سعدالله ونوس من خلال تكنيك التباعد بين المشخص والدور الذى يقوم به.. بما يسـمح لـنا ذلك التغريب من إعادة اكتشاف الحقيقة برؤية متأملة

ووعـــى نقـــدى... ففـــى التفصيلة الثانية بالمنمنمة الثانية، يفضح المؤلف الجميع فى لحظة واحدة.. فحين يباعد المشخص بينه وبين شخصـــية (ابـــن النابلســـى) الـــتى يؤديها، يردد وصف المؤرخ القديـــم... "**ولم يكن بالمرضى فى شهادته ولاقضائه، وباع كثيراً من الأوقاف بدمشق، وقيل إنه ما بيع فى الإسلام من الأوقاف ما بيع أيامه**".

ويباعد المشخص بينه وبين شخصية (ابن العز) فيطل صوت المـــؤرخ القديم... "**اشتغل بالقضاء فترة، ولما كانت فتنة تيمور، دخـــل معهـــم فى المنكرات وولى القضاء من قبلهم ولقب قاضى المملكـــة، واستخلف بقية القضاة من تحت يده، وخطب بالجامع باســـم تـــيمور، ودخل فى المظالم، وبالغ فى ذلك، فكرهه الناس ومقتوه**".

ويواصل المؤلف تعرية وفضح اجتماع كل هؤلاء من رجال الدين، مكرراً المباعدة نفسها مع (ابن مفلح).. لتكتمل الرؤية داخل المشهد الواحد فى إجابتها عن السؤال الجوهرى: لماذا وقف رجال الدين ضد الشيخ الشرائجى؟!.

ويطـــل الشـــيخ التاذلى داخل النص المسرحى وقوراً، مهاباً، شـــجاعاً، مقـــرونا دوما بالاحترام لدى العامة.. حتى إن المباعدة الوحيدة التى خرج فيها المشخص من إيهاب الشيخ الجليل اتسمت بالتعلـــيق الغاضـــب. والحمية الوطنية الغيورة أمام فرار السلطان فـــرج بن برقوق من أرض المعركة خوفاً على اختطاف عرشه.. وهـــى المـــباعدة الذكية.. فذلك الاعتراض الغاضب على السلطة

والسلطات لا يتركه سعدالله تماماً لصوت الشيخ.. ولكن يتركه للمسافة التى تسمح لنا بالتأمل والتأويل.. فلماذا ثار التاذلى غضباً، وتمنى أن يواجه السلطان صراحة، مسقطاً شرعيته هل هو التنازع على السلطة والشرعية واحتكار الحق وتقويم الأحوال؟.

هكذا يطل الشيخ التاذلى حتى فى اعترافه الصريح بما أغرته به الدنيا، وما سبق وأفسد من رشاو ومصالح صغيرة، وتوسل الأسباب للوصول إلى المناصب.. يطل طوال النص مهابا جليلاً، ونموذجاً لسطوة وحضور رجل الدين فى الوعى السائد، بكل ما يجسده من تراث غيبى يؤمن رصيده فى نفوس العامة.. وهكذا يصوغ نضاله فى مواجهة غارات التتار، عبر النوم والصحو فى رؤى غيبية.

"كنت أترجح بين النوم والصحو، حين وافانى حبيب الله النبى المصطفى، وكان يلفه سروال أخضر، وكان وجهه كالسراج المنير، اقترب وفاض حولى خضرة ونوراً، وبصوت عميق حنون قال لى: هذه المدينة عزيزة على قلبى، فانهضوا وحاموا عنها، والذى بعثنى رسولا، وأسكننى جنته لن تقوم لكم قائمة إذا دخلها عدوى تيمور، ولا تخشوا الموت فأنا جالس على الضفة".

هكذا اعتمد الحلم بشارة وعلامة وتكليفا واضحا لدعوى الناس إلى المصابرة والجهاد.. وبالطريقة نفسها يتأهب للشهادة حين يشتد حصار تيمورلنك وعساكره لقلعة دمشق، عبر رؤية لا يكون الموت فيها إلا كعبور جدول من الماء العذب.

ويؤكــد سعدالله ونوس على تلك التحولات والمصائر الغيبية كاشــفا عن بنية العقل السائد فى المدينة؛ لتكتمل علامات الهزيمة التى تحمل المنمنمة الأولى عنوانها وتجمل تفصيلاتها.

* تناقضات محنة ابن خلدون:

ومــن محــنة رجــال الدين بالمنمنمة الأولى إلى محنة العلم والعلماء بالمنمنمة الثانية، يطل ولى الدين عبد الرحمن ابن خلدون (فــى صياغة سعدالله ونوس) طرازا فاسدا من العلماء، ونموذجا انتهازيا يقرن العلم بالمنفعة، ويجرد علمه الواقعى من هموم أمته وقضــاياه، بعــيدا عــن كل فاعلية تاريخية لزمنه ولشعبه.. هكذا يــتدلى من أسوار دمشق سعياً إلى لقاء تيمورلنك – بعد أن اختاره أعيان المدينة للتحدث باسمهم – متخاذلا لا يرى فى الجهاد سوى الوهــم ولا يرى فى الخطوب والخطر المهدد لوجود الأمة سوى وصــف المحــنة.. بينما يقبل تكليف تيمورلنك له بكتابة تخطيط جغــرافى لمدن وأقاليم المغرب العربى ومسالكه، وهو ما اعتبره تلميذه (شرف الدين) إسهاماً وتمهيداً لخطوات تيمورلنك فى اقتحام المغرب العربى، متهماً ابن خلدون بالخيانة!!.

وسيســتوقفنى كثــيراً الموقــف من ابن خلدون... تستوقفنى المفارقــة بيــن مــا ســمح به سعدالله من مساحة للتأمل والبحث والاكتشاف وحتى الاحترام أمام العقل الغيبى للشيخ الجليل برهان الدين التاذلى، وما سمح به من الزهو والإعجاب بصمود وصلابة

الأمـــير عز الدين أزدار... ثم ما تشدد به واحتد أمام ابن خلدون بكل شواغله المنهجية واجتهاده العقلى والعلمى الفارق.

ليس التحدى لوضعية ابن خلدون فى الفكر العربى الإسلامى فلا قدسية - برأى سعدالله - ولا منظور فكرياً مسبقاً يقيد استجابة الشخصـــيات أو يصـــبها فى قوالب نمطية... لكنه التناقض الذى يفرضـــه الصدام بين علم ابن خلدون وحرية الضارية على التقليد والإســناد والـــنقل سلالة مرعى الجهل، وموقف النص المسرحى مـــنه... التـــناقض الـــذى يجـــترىء ابن خلدون بعيداً عن سياقه وإنجازاتـــه ونقده الجذرى للخطاب التاريخى التقليدى، خاصة ذلك الفصـــل المـــنهجى الذى أقامه بين التاريخ وعلوم الدين/ متجاوزاً تاريخاً طويلاً من المؤرخين، فهم التاريخ على نحو دينى، أو على نحو ميتافيزيقى.

وعـــندما يـــتدلى شيخ فى الواحد والسبعين من عمره (كابن خلـــدون) مـــن أسوار دمشق سعياً إلى لقاء تيمورلنك، بينما أهالى المدينة ينقبون بهمة ومهارة أسوار قلعتها لاقتحام حصارها وتسليم المدينة.. لا نكون أمام خيانة علم، قدر ما نكون بمواجهة الهزيمة.

وإذا كـــان تيمورلـــنك (بـــنص منمـــنمات تاريخية) ليس هو اضـــمحلال الدولة وانهياراتها... إذا كان السقوط المدوى يبدأ من عقل المدينة الغائب ووعيها الزائف وتراثها القامع فإن الموقف من ابـــن خلـــدون وعلمـــه يصبح أكثر مدعاة للدهشة والتساؤل حين يعارض رؤى سعدالله ونوس ورؤى مسرحيته التنويرية.

ولابد من التفرقة بين محنة العلم ومساراته التقليدية كجزء من بنية الهزيمة فى القرن الثامن الهجرى، ومحنة ابن خلدون – بنص سعدالله – وضعفه الشخصى أو الأخلاقى حين تجتزىء تاريخ الرجل العلمي والعقلى، فى إعجابه وخوفه من تيمورلنك.. بعيدا عن سياق الاهتمام بكل الخروجات التاريخية التى حرص ابن خلدون على رصدها ومتابعتها لما تتيحه من مادة لتدعيم نظريته التاريخية... وهو اهتمام تعددت مصادره وأخباره قبل لقائه الشخصى بتيمورلنك فى حصار دمشق... وحتى صياغة نظريته حول (الاجتماع الوحشى) التى اختص بها العرب والبربر (وبدو الأتراك) بعد مراجعته لعسكر ورجال تيمورلنك فى حصار دمشق.

ربما يصلح ابن خلدون للحديث عن محنة عالم، إحباطاته، تبريراته، تمزقه، لكنه من المؤكد ليس نموذجاً لمحنة العلم وجموده وتقليديته وخيانته التى أطبقت بحصارها على عقل الأمة...

لكن سعدالله ونوس من الهزيمة إلى المجزرة يدين الجميع.. النظم الاجتماعية والرسمية السائدة، المرتكزات الروحية والعلمية وكل وجهات النظر الموروثة فى منهجية للهدم والقطيعة تحيل كل شيء إلى قطع متناثرة ومنمنمات لا تتساوى مفرداتها فى الأهمية والحضور، ولكن تتساوى فى الغياب وفقدان الجدوى والأهمية... رجل الدين ورجل العلم، المفكر التقليدى والمفكر المجتهد، الحاكم والمحكوم، فقهاء السنة والمعتزلة.. فالشيخ جمال الدين الشرائجى

بدعــواه العقلية لا يملك سوى الشكوى.. مهزوماً منذ البداية، حتى مشـــهد الصلب فى نهاية المسرحية.. زوجته تخونه باقتناع شديد دون تـــبرير واضـــح، وفـــى مشهد مجانى مع تلميذه إبراهيم... وقضاة الشرع يحرقون كتبه ويكفرونه، وأمير البلاد يأمر بسجنه، وحـــتى عساكر الغازى يقفون ضده... الكل يجتمع على محاربته؛ فالجمـــيع ضـــد الاجتهاد والفكر العقلى... والكل خاسر فى دائرة مغلقة الأفق...

تلـــك هى محنة القرن الثامن الهجرى، محنة الفكر الإسلامى فى سنوات اضمحلاله وتدهوره... وتلك محنة عصرنا اليوم.

*** حدود الممكن وتقليدية السلطة:**

وفـــى المنمـــنمة الثالـــثة والتى تحمل عنوان "المجزرة" يطل الأمـــير عز الدين أزدار نائب قلعة دمشق نموذجا للممكن وحدوده الثابـــتة والســـائدة، وحتمية المحافظة على الوضعية القائمة دون القدرة على الابتكار والحلم بالإضافة والتغير، هو النموذج للسلطة فـــى صـــورتها التقلـــيدية المحافظـــة... نشأ وتربى على الولاء والواجـــب واحـــترام الدولـــة التى أعطت له المركز وحددت له المســـئولية... يدافع عن السلطة والنظام والدولة كمبدأ حتى لوفرّ السلطان من أرض المعركة، وتداعى النظام وتفككت أوصاله، فهو لا يســـتطيع الخـــروج أو الـــتمرد لكنه يقاتل - حين يقاتل - كى يبرهـــن على وجود النظام وقدرته على الصمود والبقاء وبسطوة الحـــاكم المتسلط، يحرم الصوت الآخر من حقه المؤكد فى الدفاع

عـــن الوطـــن... فـــلا يحمى القلعة – بقرار الأمير أزدار – إلا رجالهـــا الأوفـــياء، أصـــحاب الولاء للدولة والنظام. ومن حدود الممكـــن والواقـــع يـــتابع سعدالله تفصيلات عديدة داخل منمنماته التاريخـــية.. تكالـــب الـــتجار على مصالحهم الصغيرة واستثمار المحـــنة.. تحـــالف العلماء ورجال الدين على الدراهم والدنانير.. الغـــلاء المستشـــرى حيـــن لا يجد الأب قوت يومه فيلجأ إلى بيع ابنـــته.. وحين يفقد الثائر وعيه ورؤيته الصائبة وتتجمد المشاعر والأحاســـيس، ويخـــتل عقـــل المواطن البسيط، ليهيم فى شوارع المديـــنة وســـط الفجـــيعة باحثا عن لحظة أمان واحدة... نموذجا لاغتراب المواطن بعد أن فقد نصيبه من الوعى ووسائل الإنتاج..

الكل ضحايا، والكل مسئول فى جدلية السقوط المدوى.. هكذا يرصـــد ســـعدالله شـــروط وقوانيـــن اللحظـــة التاريخية، يلتقطها ويســـتنطق مجـــرياتها بصـــورة تكشف جوهرها دون الوقوع فى الإســـقاط التقليدى أو استخدام التاريخ كقناع مباشر يستبدل خلاله بواقعـــه واقعـــا آخـــر، وشخصيات مكان أخرى.. لكنه يستقرىء اللحظة بوعى نقدى يحلل الشروط والعوامل، ويقرأ المقدمات قبل النـــتائج ليدرك قابلية إشكالاتنا الراهنة على الاندماج فى إشكاليات ماضـــيه؛ بما تتيحه لنا تلك العلاقة الجدلية من إمكان لإعادة قراءة الواقع لنرى فيه مالم نكن نراه من قبل.

وإذا كـــان المـــؤرخ القديم التزم بصوته فى النص التاريخى، مواصلاً داخل المسرحية المسيرة التقليدية ذاتها فى رواية التاريخ وأنمـــاط السرد والخبر، محافظاً على ثباته واستنساخه بقدر كبير

مـــن الوصـــف لما نراه ولما يحدث بعيداً عن الصوت النقدى فى قـــراءة مـــا حدث، فإن تكرار صوته المتداخل فى تفاصيل النص والقطـــع الحاد لتدفق السرد واسترساله، مارس دوره الوظيفى فى تجمـــيد المشـــهد وثباته، وتفتيت النص وتفكيكه فى صياغة دقيقة لمنمنمة تاريخية سمحت بالتأمل والمراجعة.

ولأنه من العسير برأى سعدالله، أن نجعل المؤرخ يخفف قليلاً مـــن بـــروده وحـــياده، ولأن سعدالله لا يستطيع الحياد فى مشهد الرعب والمجزرة، فقد اختار أن يسرد الوقائع بشيء من التعاطف وقلـــيل مـــن الحـــس الفاجع دون أن يزيف مقالة المؤرخ، وكان حريصـــا أكثر على موقفه الصريح الواضح فاعتمد تكنيك التباعد بيـــن التشـــخيص والدور، حين تخرج الشخصية من إهابها لتعلق علـــى مـــا حدث وتناقشه، أو تعلق على الشخصية التى تقوم بها، وعلى أفكارها.

وهو نوع من (التغريب) لا يسلم بما يحدث أمامنا، ولكنه يعيد تصـــوير الموقـــف مرة أخرى، لرؤيته من جديد فى ضوء إعادة اكتشـــاف الحقـــيقة؛ بمـــا يسمح بالضرورة بتدخل صوت المؤلف وموقفه النقدى.

(والتباعد) عكس (الاقتراب) الذى تتيحه المنمنمة بدقة متناهية داخـــل تفاصـــيل اللوحة.. فهو خروج عن المشهد، توقف مقصود ودال لتغريب شخصيات بعينها لمراجعتها وإعادة النظر فى دورها ومواقفها... وقد استخدم سعدالله الفعل الماضى فى إحداث التباعد بيـــن المشخص والدور، مقترباً من عمل المؤرخ، فالممثل يلتفت

بذهنه إلى الخلف ليحفظ نفسه على مبعدة من الأحداث والمواقف، وعليه تقع مهمة روايتها دون التورط فيها.. أى أنه – الممثل – يقف فى حدود المسافة الواقعة بين الجمهور والدور الذى يؤديه، محتفظا دائما بهذا الجمهور خارج هذه الحدود، ومحتفظا فى تلك المسافة وذلك الخروج عن الشخصية وعليها، بوعى نقدى يتيح للمشاهد الفرصة كاملة لعرقلة الاندماج المستكين القاصر، وإحلال نشاط فكرى نقدى تسمح له بالتأمل وإعادة النظر والفهم والمناقشة، كما تتاح للمؤلف الفرصة لإعلان موقفه الصريح من شخصياته ومواقفهم..

.. فحين يباعد بين (شرف الدين) ودوره يقول:

"لاشك أن تلميذ ابن خلدون إذا وجد، كان يحاوره عن زمانه وزماننا أيضا، ولهذا، لاغضاضة إن ساعدناه على صياغة شكوكه وبلورة أفكاره".

ومن بين ثلاثين شخصية داخل المسرحية، خص سعدالله سبع شخصيات فقط يمثلون رجال الدين والعلماء بأسلوب الإبعاد والعزل، وتكنيك التباعد وهم (التادلى، ابن مفلح، ابن العز، ابن النابلسى، شرف الدين، دلامة، المؤرخ) وهو التوقف المقصود أمام دور المثقف وفعاليته التاريخية فى محاورة زمانه وعصره.

مشهد الحكي

مرحباً سعدالله*

فاتحة للصواب أن يكون سعدالله ونوس أحد الوجوه المكرمة فـــى مهـــرجان القاهرة التجريبى الثانى فهو واحد من أهم رجال المســـرح العربى ليس باعتباره كاتباً مسرحياً فحسب بل كمؤسس لمشروع مسرحى ديمقراطى عربى.

الكـــتابة المســـرحية حـــوار متنام يديره سعدالله عبر حركة مـــتفاعلة جدلـــية مـــع الآخرين (مبدعين وجمهوراً).. إنها الأفق المفـــتوح والممارسة الديمقراطية داخل النص المسرحى.. أو هى على حد تعبيره ضرب من ابتكار حرية مجازية تقاوم القمع، كما أنها على المستوى الفنى شرط لتجاوز الخطابة والتلقين.

والتجريـــب شرط آخر لا غنى عنه فى مسرح سعدالله ونوس فهـــو ككاتـــب يـــرفض إغلاق النص عليه تاركاً هوامش مفتوحة ومســـاحات للحرية لكل العاملين معه. فالنص المسرحى لا يكتمل إلا ببحـــث إخـــراجى مبدع وبحث تمثيلى مبدع.. بل إن التجريب شرط لاستقامة العرض المسرحى.

* جريدة الأهالى – القاهرة – سبتمبر ١٩٨٨م.

وإذا كـــان الحـــوار الديمقراطي والتجريب سمات أساسية في إبـــداع ســـعدالله ونوس فإن البدء من الجمهور هو جوهر ظاهرته المســـرحية بـــل هـــو جوهر كل ظاهرة مسرحية حيث إن تحديد الجمهـــور بدايـــة يعني موقف المسرحي والمسرح، وموقعه على خـــريطة الصراع الاجتماعي وهو أيضاً ما يحدد دوره في إحداث التغير.

لست في حاجة إلى تقديم سعدالله ونوس للجمهور المصري،، تعـــرفه مســـارح الثقافة الجماهيرية عبر محافظات مصر شمالاً وجـــنوباً، قدمـــت العديـــد من مسرحياته (الملك هو الملك/ رأس المملـــوك جابر/ الفيل يا ملك الزمان) والأخيرة قام بإخراجها في عـــرض تجريبي شديد التمايز د. هناء عبد الفتاح منذ عامين (في قاعة منف).

وتعـــرفه أيضاً فرق هواة المسرح ومسارح العمال ومسارح الجامعات التي قدمت معظم نصوصه (الملك هو الملك (حفلة سمر مـــن أجـــل ٥ حزيران/ سهرة مع أبي خليل القباني/ رأس المملوك جابر/ الفيل يا ملك الزمان).

وأخيراً على مسرح السلام قدم المخرج مراد منير (الملك هو الملك) بعد اجتهاد إخراجي طويل على مسرح سعدالله ونوس عبر قصور الثقافة وبرغم حدة تدخلات مراد الإخراجية إلا أن العرض المسرحي كرؤية وموقف مسرحي ظل شديد الانتماء إلى مشروع سعدالله المسرحي وخطواته التجريبية.

ســعدالله ونــوس تمامــاً كمحمــود ديــاب لم تتناوله كثيراً المؤسســات المسرحية والفرق المحترفة.. وهو موقف متسق تماماً فمســرح ونــوس لــم يكــن يوماً مسرحاً سلطوياً ولا رسمياً ولا مؤسسياً بل أفقاً مفتوحاً للشمس والحرية.. واهتمام الشباب والهواه وفناني الأقاليم بمسرحه تأكيد لدور هذا المسرح ووعى بوظيفته...

سعدالله ونوس مرحباً بك في القاهرة.

الفرجة فى مسرحية
"الفيل يا ملك الزمان"*

برغم أهمية تقديم المؤلف المسرحى السورى سعدالله ونوس على المسرح المصرى إلا أن تجربة تقديم مسرحيته الفيل يا ملك الزمان فى افتتاح معمل منف المسرحى التجريبى بمديرية ثقافة الجيزة وضعنا أمام تجربة إخراجية بالأساس تستعيد المسرحية ليس كنص جاهز بل كنص لم يجهز بعد.. خاصة وأن المشرف على التجربة ومخرج العرض د. هناء عبد الفتاح قد أكد بداية أن المسرحية ليست سوى عمل تطبيقى مرحلى من أجل إعداد ممثليه إعداداً خاصاً متميزاً وفق مختلف المناهج التعليمية خاصة منهج المسرحى البولندى (جرتوفسكى) صاحب أهم تجربة معملية فى مسرح القرن العشرين.

كل شىء فى التجربة فى اتجاه خلق نمط جديد من الممثل تتحطم خلاله أساليب الأداء التقليدى وتتحول إلى عناصر اللعبة المسرحية من موسيقى إضاءة ديكور ملابس إكسسوار بل ومن

* جريدة الأخبار – القاهرة – ١٩٨٦/٩/٢٥.

قبل النص المسرحى إلى عناصر مكملة توظف من أجل أن تصبح أداة من أدوات الممثل.

يـــبدأ العـــرض ببعض التدريبات الصوتية وبعض تمرينات اللـــياقة البدنـــية والفنية فنرى تركيزاً شديداً يدخل فيها الممثل فى معايشـــة اللحظة وتتحول خلالها الأيدى والجسد إلى أشكال مختلفة شـــجرة فأس، بندقية، زهرة.. إنها محاولة للصياغة المسرحية من داخل الحركة من أجل خلق حالة روحية لدى الممثل والوصول به إلى أقصى درجات العرى الداخلى.

كـــل ذلـــك يتم أمام المشاهد من أجل صياغة لحظة جماعية تحقق التواصل بين الممثل والمتفرج..

لكـــن ذلـــك لم يحدث تماماً فلم يستطع المتفرج أن يدخل فى الحالـــة نفسها ويندمج مع الممثل فى الطقس الذى يحتويه.. بل أن الكثيريـــن اعتـــبروا أن مشاهدة هذه التدريبات ليست سوى نمرة مســـرحية أو أكذوبـــة أو نـــوع من الغوص فى التيارات الفكرية الغربية ومحاولة تطبيقها على واقع مختلف.

وعلى مستوى العرض المسرحى استطاع هناء عبد الفتاح أن يصـــوغ مـــن مجموعة ممثلين يقف معظمهم على المسرح للمرة الأولـــى حـــركة تشـــكيلية جمالية متميزة؛ فالجسد يمتزج بالكلام ويحـــول إلـــى علاقـــة داخلية حملت معها إمكانية تحرر الجسد.. مجامـــيع الممثليـــن تتحرك ككتلة واحدة صلبة قوية لا تبحث عن ســـرقة الضوء لمصلحة بطل ما وفى الوقت ذاته استطاع المخرج أيضـــاً أن يؤكد على تميزات الفرد داخل الكتلة البشرية المتحركة ليكون المشهد المسرحى هو البطل الوحيد داخل العرض.

رؤى الفيل المتعددة

"الفيل يا ملك الزمان" هى أول تقديم لسعدالله ونوس فى القاهرة، قدمها المخرج هناء عبد الفتاح فى الموسم المسرحى (١٩٧١، ١٩٧٢) لفرقة الشرقية المسرحية بمدينة (الزقازيق).. بعدها بخمسة عشر عاماً قدمها مرة أخرى لفرقة منف التجريبية بالجيزة ثم قدمها ثالثاً كمادة للإلقاء لطلبة المعهد العالى للفنون المسرحية بالكويت عام ١٩٨٧.

وبرغم انشغال هناء عبد الفتاح بالبحث عن أسرار عبثية فيل الملك فى تحطيم الرعية وتدمير بيوتها وقتل أطفالها فقد اختلفت الرؤى الثلاث فى تناول النص بحجم النضج الفنى والفكرى للمخرج والذى انعكس بالضرورة على الوعى بالنص.

ففى عرض الشرقية لم تكن القضية السياسية والسلطة القاهرة ومحاولة التمرد عليها هى التى حكمت الرؤية بقدر ما كانت المشكلة الاجتماعية والبحث عن المكونات والتركيبات الاجتماعية لفئات الشعب فكرياً ووجدانياً للقيام بالفعل والتحرك من أجل التغيير. وقف العرض ضد القهر الاجتماعى، وسعى أبطاله فى محاولة تحقيق العدالة الاجتماعية المنشودة.

وفى تجربة هناء عبد الفتاح الثانية للفيل يا ملك الزمان بقاعة مـنف التجريبـية كان ثمة نضج أعمق بحث خلاله المخرج عن مضـمون لفـيل ونوس متزامناً مع بحثه عن إطار تشكيلى يخلق هارمونية تتوحد فيها مفردات العرض المسرحى.. اقترب العرض أكـثر مـن ونوس فى رؤيته السياسية، أصبح الفيل مسيساً يقوم بـالفعل الدرامـى الدامـى بوعـى منه للقضاء على قيمة تسعى للـتحرر.. ولم يكن التحرر عند الرعية بمثابة تحرر من الخارج بقدر ما كان سعياً للنضوج سياسياً من الداخل حتى يتمكن الشعب مـن التحرر من مأساة القهر.. لم يعد الأمر مجرد استسلام للواقع المـتاح كما كان فى الرؤية الأولى لفرقة الشرقية ولكن كان وعياً بالتخطـيط والتغير وقصداً فعلياً لإثارة الجماعة الرعية للتحرك.. ولهـذا كان التأكيد بالعرض على مشاهد التدريبات.. وقد أضاف المخـرج إلـى المسـرحية ولشخصـيات سعدالله شخصية (الفتاة الخرساء) لا لمجرد وضع حلية زخرفية ميلودرامية ولكن لإظهار التـناقض الحـاد بين صراخ الكلمة الأخرس والبحث عن صمت اللحظـة المعـبر.. لقد عرت هذه الشخصية (الخرساء) الشعارات من فحواها .

وفـى بحثه المتزامن عن إطار تشكيلى وسينوغرافية مختلفة للعرض حول المخرج الممثلين وأجسادهم إلى عنصر تشكيلى إنهم يشكلون الفراغ المحيط بهم ممرات وأعمدة ذهبية ونافورات مائية.

وفـى الـرؤية الثالـثة للفـيل بمعهد المسرح بالكويت أدخل المخـرج (الفـيل) فى المعمل التجريبى استناداً إلى رؤيته للنص

كـــدرس ومـــادة جـــيدة وعملـــية لفن الإلقاء المسرحي من خلال التدريبات التى تقوم بها الجماعة لتنظيم صفوفهم وتنسيق أصواتهم بهدف إعلان الشكوى الجماعية أمام الملك.

... ...

لـــم ينشغل هناء عبد الفتاح وحده بفيل سعدالله فقد حظى هذا النص بمعالجات مختلفة على المسرح المصرى قدمتها فرق الثقافة الجماهـــيرية فـــى أكثر من محافظة من خلال ٦ فرق مسرحية، وقدمتها فرق الجامعات المصرية وفرق الهواة..

ولعـــل تجـــربة المخـــرج حسام عطا لأطفال أسيوط تعد من الـــتجارب المهمـــة فى تناول هذا النص بما سمح بالسؤال: لماذا الفيل للأطفال؟ بينما هو يقتل ويدمر طوال المسرحية..؟

كانـــت إجابة حسام عطا بسيطة فالمسرحية لا تطلب منا أن نكـــره الفيل بقدر ما نكره خوفنا الداخلى من صاحبه الملك.. كما أن المســـرحية تـــتفق مـــع تصـــور معين لمسرح الأطفال يخرج بالأطفـــال وفنونهم من أشكال النصح المباشر والتلقى السلبى إلى محاولـــة الفعـــل والمشـــاركة الإيجابية.. التزم المخرج بالنص لم يحذف سوى بعض المفردات الصعبة والحديث المفزع عن أحشاء الموتى الذين قتلهم الفيل.. أما الإضافة فقد وضع النص بين مقدمة وخاتمـــة غنائية هى الركيزة الأساسية للرؤية الإخراجية فالمغنى هو الذى يدرب الأطفال خاصة وأن المخرج ألغى النهاية الصادمة فى النص الأصلى فاتحا الحوار مع جمهور الأطفال ليصوغوا هم بأنفسهم شكل النهاية..

تتوالى الأسئلة ما الفيل؟ ما الظلم؟ ما الخوف؟ ما الحرية؟ لو أنكم مكان أهل البلدة فماذا تفعلون؟

وفي كل ليلة يجيء الفعل المتوقع حين يصعد الأطفال المتفرجون إلى خشبة المسرح ليهتفوا ضد الفيل دون الخشية من الملك.. وهو ما ينتهي بتعديل الملك لقراره..

كان لابد أن ينتهي الملك بتعديل قراره.. هذا ما رآه حسام عطا – فلابد أن يكون جزاء الحركة والقدرة على الفعل والمطالبة الشجاعة بالحق هو مكافأة الحصول عليه.. إنه الدرس الأهم للطفل.

الملك هو الملك:
شرط المحبة الجسارة*

وسط حضور جماهيرى مذهل يقدم المسرح الحديث مسرحية "الملك هو الملك" للمسرحى العربى السورى سعدالله ونوس، من إخراج مراد منير.. ولنص "الملك هو الملك" أهميته وحضوره الخاص.. فهو من النصوص المؤسسة فى الحركة المسرحية العربية بما يحتويه من قيم سياسية واجتماعية وجمالية.. وبما يشكله من نضج إبداعى تتحقق خلاله وظيفة المسرح كشكل من أشكال الوعى التاريخى.

لقد حدد سعدالله ونوس فى بياناته نحو مسرح عربى جديد دور المسرح الأساسى - وهنا ينبغى أن ندرك أن تناول إبداع ونوس لا يمكن أن ينفصل عن مرتكزاته النظرية وموقفه الفكرى والجمالى المستند أساساً إلى رؤية مادية للتاريخ.. فهو يصنع مسرحا لأنه "يريد تغييراً، وتطوير عقلية، وتعميق وعى جمالى بالمصير التاريخى لنا جميعاً.

---

* جريدة الأهالى – القاهرة – ٩/مارس/١٩٨٨.

إن "ولـــة "التغيـــير" هـــى مقولة مركزية فى مسرح سعدالله ونـــوس الذى يحمل مضموناً سياسياً تقدمياً.. فهو يطرح المشكلة السياســـية علـــى المســـرح مـــن خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية ثم يمضـــى خطـــوة أعمـــق بمحاولة استشفاف أفق تقدمى لحل هذه المشاكل.. ومن هنا ينبغى على المخرج المتعامل مع إبداع سعدالله ونـــوس أن يبدأ تجربته وبحثه الإخراجى بهذا الفهم وذلك الإطار الـــنظرى الـــذى يعكـــس بالأســـاس توجها فلسفياً ورؤية سياسية واجتماعية وجمالية محددة.

ولعـــل المحاولات العديدة للمخرج مراد منير فى التعامل مع نصـــوص ســـعدالله ونـــوس كانـــت تنطلق دائماً من هذا الأساس الـــنظرى - كمـــا أن تجربـــته مع "الملك هو الملك" والتى امتدت ســـنوات مـــن الاجـــتهاد والتجريب المسرحى على النص.. هى محاولـــة مشـــغولة بوظيفة المسرح وبرغبة الوصول إلى صياغة جمالية تسعى إلى تحقيق فاعلية راهنة للعرض المسرحى.

وقـــبل أن نبحث كيفية تعامل مراد منير مع "الملك هو الملك" فـــى إخـــراجه الثالث أو الرابع لها نتوقف بداية أمام رؤية سعدالله ونـــوس الإبداعـــية، ونحاول أن نضع أيدينا على الأفكار الهيكلية للنص:

حكايـــة "الملك هو الملك" مأخوذة بالأساس عن حكاية قديمة وردت فـــى اللـــيلة الثالثة والخمسين بعد المائة فى ألف ليلة وليلة تحـــت عنوان "النائم واليقظان".. وهى تحكى قصة مواطن بسيط

حلم بأن يصبح خليفة وتتازعه الوهم والحقيقة فى الوقت ذاته الذى ضـاق فيه الخليفة هارون الرشيد ذات يوم.، فقرر أن يمنح رداءه وتاجـه وحكمـه لمدة يوم إلى هذا المواطن فى لعبة تسرى عنه ضـجر الحكـم ويعابث فيها البلاد.. ثم تنتهى اللعبة بعودة كليهما إلـى وضـعه الأول.. ولا يقف سعدالله ونوس عند حدود الحكاية التراثية. ولعبة استبدال إنسان بإنسان آخر، وإنما يحول تلك الفكرة إلى رمز يتغير مضمونه ودلالته وفق الإطار الذى وضعه .. فهو يـتدخل بوعى شديد فى نتائج اللعبة ليقدم إنجازه الرائع وإضافاته السياسـية المدهشة على الحكاية.. إنه يقدم لعبة تشخيصية لتحليل "بنـية السـلطة فـى أنظمة التنكر والملكية" أى داخل المجتمعات الطبقـية.. فـتاريخ الـتملك والملكية هو تاريخ التنكر كما تروى الحكايات القديمة:

"ففـى قديم الزمان كانت هناك جماعة من البشر تعيش حياة بسـيطة أفـرادها متساوون، يعملون فى أرضهم المشتركة كاليد الواحدة، ويتقاسمون الخبز كأفراد العائلة.. ذات يوم دب الشجار فـى حـياة تلك الجماعة.. وانشق عنها واحد من أفرادها.. كان أقـوى.. كـان أدهى لديهم.. لكنه مزق أملاك الجماعة واستأثر بالحصـة الكبرى.. لقد بدل هيئته ووجهه.. وتنكر.. يومها ظهر المالك وكانت أولى حالات التنكر"..

وتمـتد سلسلة معقدة من عمليات التنكر الشكلى والجوهرى، والتى تصل ذروتها فى التجريد المحض إلى الملك أو الحاكم الذى يتحلل فى مجموعة رموز هى الثوب والتاج والصولجان والعرش

والحاشية.. تلك العلائم هى وحدها شرط الملك، تستمد فاعليتها من القوى التى تمثلها "**أعطنى رداء وتاجا، أعطك ملكاً**".. ولهذا عندما يستيقظ المواطن "أبو عزة" ليجد نفسه ملكا.. يندمج قطعة قطعة فى رداء الملك وتاجه ويصبح بالفعل ملكاً.. فالنظام هو النظام.. واستبدال ملك بملك لا يغير شيئاً جوهرياً فى الواقع مادام النظام باقيا برموزه.. ويبقى التغير الحقيقى مرهونا بممارسة سياسية تنضج عبر التناقضات وتتمثل فى فكر جديد ونظاماً جديداً يناهض فكر الملكية الخاصة.

هذا هو درس اللعبة الحقيقى بأبعاده السياسية المدهشة والذى يقدمه المؤلف بأمانة تعليمية تنتمى إلى موقف بريختى.

حافظ المخرج مراد منير على الموقف الفكرى لنص سعدالله ونوس، إلا أن صياغته الجمالية وتدخله العنيف كمخرج هو ما يدفع بالتساؤل حول مدى مشروعية ما أحدثه وحول جدوى تأثيراته اعتمد مراد منير إعداداً مسرحياً للنص الأصلى حذف خلاله بعض العبارات والمشاهد، وأضاف الكثير إلى حد قيام الشاعر أحمد فؤاد نجم بكتابة نص عامى مواز للنص الأصلى المكتوب بفصحى راقية.. وهو الأمر الذى أحدث التباساً على مستوى اللغة.. وبدا التباين واضحاً بين لغتين تتكلمان بمنطق واحد، وتختلفان كلغة مسرح.

تركزت الإضافات التى أحدثت على النص فى العبارات النثرية، والنكات الشعبية وفى كتابة الأشعار المغناة.. وقد بدت العبارات النثرية زوائد غير مشروعة، مقحمة بصورة غير جمالية

على نص يتميز بمنطقية محكمة وتوازن دقيق فى علاقات البناء.. وأثـارت الأغانى مشاكل أخرى، بل هى منطقة العرض الخطرة بمـا حملته من تناقض حاد.. فعلى حين أن إدخال الغناء كعنصر إبداعى على النص كان إضافة واعية وظف خلالها صوت محمد منـير كـراو بصـورة جيدة، حملت معها تحريضية مباشرة هى تعمـيق لفعل المسرحية الثورى.. وحملت أيضاً وعى الانتماء إلى أسـلوب بريخـت التعليمى حيث أسهمت الأغنية بشكل أكبر فى إحـداث تأثـير التغريـب مـن خلال مقاطعتها المستمرة للحدث والتعلـيق علـيه بصورة شديدة الدلالة.. بل إن الحضور الطاغى والجمـيل لصـوت محمد منير – فى ذاته – شكل مقاطعة خاصة أسـهمت أيضاً فى تعميق التغريب داخل العرض، وإتاحة الفرصة لـدى المـتفرج للـتأمل والتفكير.. لكن الغناء فى ذات الوقت.. ووجـود محمـد منـير كحضـور مستقل هو نفسه ما أوجد تلك المسـاحة الخطـرة وذلـك التناقض حيث بلغت الأغانى مداها، وأسـرف المخـرج فـى اسـتخدامها بصورة تجارية تتطلع إلى جماهيرية تنتظر صوت المغنى.

ومـع اختلال المساحة بين الرواة والحكاية لحساب الأغنية، اندفـع نجـوم المسرح الكبار للبحث عن أنفسهم بمحاولة الخروج المسـتمر على النص وهو ما يحتاج إلى وقفة شديدة من المخرج حـتى لا نفاجـئ بعـرض آخر ينفلت فيه الجميع، خاصة بعدما فوجئنا بنص آخر انفلت فيه المخرج..

صـــلاح السعدنى انسب اختيار لشخصية "أبو عزة" بحضوره ووعيه الشديد.. إن مشهد التخيل الذى يدير خلاله السعدنى حوارا وهمـــياً بينه وبين "الشيخ طه وشهبندر التجار" من أروع المشاهد الإبداعـــية التى تكشف عن حساسيته كفنان وأدائه البارع وطاقته الجســـدية والتعبيرية الهائلة.. لكنه أيضاً يظل أكثر نجوم العرض خـــروجاً حـــتى على طبيعة الارتجال التى قد يسمح بها الدور.. حيـــث أسرف فى البصق والسباب بصورة مفسدة يشاركه فى ذلك حسين الشربينى بكل إمكاناته الفنية الكبيرة.

لطفـــى لبيـــب حاضـــر الذهن والحركة وأكثر فنانى العرض انضـــباطا.. شعبان حسين دور الوزير "الداهية" لا يتفق وطبيعته، فايزة كمال بساطة فى الأداء وطاقة من الحيوية بينما أربك وجود حياة الشيمى وسط مجموعة من النجوم المحترفين المتميزين شكل أدائها: محمد منير لم يستطع "كممثل" الخروج عن طبيعة أدائه فى أفـــلام يوســـف شاهين حيث مخارج الألفاظ ضائعة، لكن ذلك لم يؤثـــر كثيراً على حضوره الرائع على المسرح.. كما قدم العرض مجموعة من الوجوه الفنية الجيدة.. مجدى فكرى، ناصر شاهين، صلاح حفنى.

امـــتلك مـــراد منـــير خشـــبة المسرح تماماً بحسه التشكيلى المتمـــيز، مجـــتهداً فـــى تقديـــم حركة دقيقة مدروسة بعناية، كما استخدمة ببراعة الديكور البسيط الموحى لسوزان أمين.. إن قطعة الديكور التى هى العرش تتحول ببساطة متناهية إلى مخدع الملك، ثم تتحول هى نفسها فى نهاية العرض إلى ترسانة حربية.

إن مشـــهد النهاية وهو إضافة أخرى إلى النص الأصلى يظل مـــن أقوى المشاهد الجمالية بالعرض على مستوى التشكيل وعلى مســـتوى الدلالـــة؛ حيث يتحرك العرش بالملك والحاشية الممسكة بالبيـــارق الخضراء، مسددة فى شكل حراب أو مدافع.. تتقدم تلك الترســـانة الملكية المسلحة بصورة تشكيلية ملتحمة ورهيبة رمزاً لســـطوتها وإرهابهـــا.. تزحف ببطء إلى أمامية المسرح لمواجهة انتفاضـــة الـــثوار المتمثلة فى مجموعة الرواة والتى تواصل مع أنفاسها الأخيرة أغنية الثورة والشعب التى ليست تموت:

يامواويل الهوى.. ياماموليا

طعن الخناجر.. ولا حكم الخسيس فيّا

التاج فوق رأس سعدالله*

ليست مصادفة و لا مجاملة أن يخلع صلاح السعدنى التاج من فـــوق رأســـه ليضعه فوق رأس سعدالله ونوس.. فى هذه الانتقالة إشارة دالة إلى انتساب عرض (الملك هو الملك) – بكل مغامرات فريقه – إلى أسئلة سعدالله ونوس الفكرية و السياسية و الجمالية.

فهـــم المخـــرج مـــراد منير وظيفة المسرح تماماً كما حددها ســـعدالله ونـــوس (**تطوير عقلية، وتعميق وعى جماعى بالمصير الـــتاريخى لـــنا جميعاً**).. وانطلق من السؤال الجمالى ذاته؛ حيث المسرح لعبة وفرجة ممتعة واحتفال جماعى حى وحيوى.. وحيث المســـرح للجماهير يلتحم بها فى علاقة جدلية تتعلم من جمهورها كما تعلمه، تأخذ منه وتعطيه فى أقصى فاعلية ممكنة.

وانطلـــق مـــراد منير من فهم سعدالله ونوس للمسرح كحوار مســـتمر، ومشروع متواصل لا يطرح شكلاً نهائياً ولا يقدم صيغاً جاهزة بقدر ما يقدم محاولات للعمل والتجربة.. أدرك مراد منير جـــيداً أن أفضـــل فهم لمسرح سعدالله ونوس، بل أفضل استحقاق

* جريدة المنصة – مهرجان دمشق المسرحى – دمشق ١٥ نوفمبر ١٩٨٨.

للعمل على نصوصه المسرحية هو أن يتجاوز النص المكتوب إلى فضاء البحث والابتكار؛ لتكتمل بخطواته الإخراجية تجربة البحث المسرحي.

هذا الفهم أو هذه المحاولة التي قدمها المخرج وفريق العمل في (الملك هو الملك) هو ما يطلبه سعد الله ونوس نفسه عند تناول أعماله، الذي سبق وأن أشار إليه مؤكداً أنه في كل مرة يتناول فيها أحد المخرجين واحدة من مسرحياته دون القيام بإضافة أو بحث جديد، تسقط المسرحية.

وينطلق عرض (الملك هو الملك) أيضاً من فهم المسرح كعلاقة حية ومتشابكة.. ليس فقط بين العرض والجمهور، بين الممثل والمتفرج، ولكن أيضاً بين الممثل والممثل الآخر، بين الممثل والمخرج، بين الممثل والمخرج والمؤلف.. علاقات حوار مستمر تتسم بوضوح الرؤية والموقف، كما تتسم بالحماسة والانسجام..

(ليته يفرح سعدالله) عبارة يومية يرددها فنانو المسرحية في كل ليلة عرض بالقاهرة يختم الجمهور على نجاحها. علاقة ممتدة ومتواصلة حتى أصبح كل الرعب من العرض في دمشق ألا يرضى سعدالله .

بهذه المعاني والدلالات يصبح عرض (الملك هو الملك) في مجمله العام هو النموذج الطيب للمشروع المسرحي الديمقراطي الذي يسعى لتأسيسه سعدالله ونوس، وهو التجربة المسرحية التي يكتبها وفي ذهنه اكتمالها.

هذا هو الإطار العام لتجربة المسرحية فى عرض (الملك هو الملك) كما أخرجها مراد منير لنبقى المغامرة على مستوى الصيغة الجمالية التى طرحها المخرج بما تثيره من أسئلة وإشكاليات.

إشكالية فى اللغة المسرحية من خلال النص الموازى لنص المؤلف والمتمثل فى أشعار أحمد فؤاد نجم.. فإلى أى مدى أحدثت العلاقة بين الفصحى والعامية حركة جدلية فاعلة داخل العرض؟

إلى أى مدى تكافأت العلاقة بين الفصحى العذبة الراقية فى نص (الملك هو الملك) والعامية الشعبية، بل السوقية أحياناً (بشرط سياقها المسرحى)؟

إلى أى مدى نجح الغناء فى تعميق الوعى وليس سرقته من اندماجية ساحرة؟ بل إلى أى درجة شكل صوت محمد منير. بكل جماله وحضوره وجماهيريته الطاغية مصدر الخطورة على العرض؟

ليست هناك إجابات دقيقة فى عرض هو مجموعة من العلاقات المتشابكة الحية.. لكن هناك ـ بلاشك ـ أسئلة عديدة تثير الارتباك وتطرح النقاش والاختلاف، وتنهش الذاكرة وتعمق الحوار وتواصله.

طقوس الإشارات والتحولات

بين حرية (بيروت) ... وحرية (القاهرة)*

ليس وحده الاختلاف الجمالي هو الفارق بين قراءة المخرجة اللبنانية نضال الأشقر لمسرحية (طقوس الإشارات والتحولات) وقراءة المخرج المصري حسن الوزير لنفس المسرحية .. لكنه الفارق بين مدينتين أو هو الفارق بين حريتين.. فبينما قدم العرض اللبناني حرية الجسد وانعتاقه بعمق وجرأة تنتمي إلى النص، همش الصراع السياسي والديني متجنبا الإشارة إلى هوية الشيخ قاسم (مفتي الديار الشامية) .. وعلى العكس قدم العرض المصري قراءة جريئة ومواجهه شجاعة للمؤسسة الدينية والسلطة السياسية، لكنه حرص على تغطية جسد سوسن بدر (التي لعبت دور الماسة) بجوارب ثقيلة أسفل بدلة الرقص.

---

* جريدة الأخبار ١٩٩٧/٥.

١ – مساء جميل.. يا سعدالله

مساء جميل يا سعدالله.

"طقوس الإشارات والتحولات" نصك المسرحي الأهم، الأشد عمقـا وإنسـانية، نصـك الحـرية في القاهرة.. المسرح القومي المصري، ومسرح المدينة ببيروت، يصنعان معاً احتفالهما المبهج بك.

هل ثمة مفارقة؟

هل نذكر الموت.. يلاحق أجمل ما فينا؟

كان مساءً جميلاً...

فلـيس سـوى أن نذكـرك ونفرح، نذكرك ويحتشد المسرح بجمهور أصابته البهجة والجدية، نذكرك بما يليق بك واجتهادك.. هكذا احتدت المناقشة بعد مشاهدة العرض..

الفـنانون المصريون أصابتهم الغيرة والزهو بأنفسهم فراحوا يجـرون مقارنــة لصالحهم مع أداء الممثلين اللبنانيين.. الكثيرون اخـتلفوا حـول الفنانة نضال الأشقر، حدود اجتهادها الإخراجي ورؤيتها المشهدية، الكثيرون فرحوا، والكثيرون استمتعوا..

وغمرت الحالة المسرحية الجميع.

... ...

مـثل كـل نصوصـه المسرحية يبدأ سعدالله ونوس (طقوس الإشـارات والـتحولات) مـن الحكاية.. حكاية صغيرة أوردها المجـاهد فخـري الـبارودي في مذكراته، روى فيها كيف اشتد

الخلاف بين مفتى الشام فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ونقيـب الأشـراف وكـيف تجاوز المفتى الخلاف الخاص لإنقاذ النقيـب.. لتـبدأ المسـرحية من أصطياد الجسد حين يباغت قائد الدرك نقيب الأشراف فى مجلس أنس مع الغانية (وردة) فيسوقهما عريانيـن فى طرقات المدينة، ويزج بهما فى السجن، لكن غريمه مفتى الشام يصمم على إنقاذه من الورطة حفاظاً على هيبة الدولة ورجالهـا، فيقوم باستبدال الغانية (وردة) فى السجن بزوجه نقيب الأشـراف (مؤمنة).. تشترط (مؤمنة) الطلاق، لتبدأ تحولاتها نحو هاوية تراودها.. وتختار اسم (الماسة) بعد أن تتحول إلى غانية.. يفـارق سعدالله المكان (دمشق) والزمان (القرن ١٩) ليغوص فى نـوازع وأهـواء الشخصـيات واختياراتها.. ومن مفهوم امتلاك الجسد للحقيقة، يتأسس النص، ويتأسس العرض أيضاً.

هاجس المدينة:

التزمـت نضـال الأشـقر بالنص لكنها قامت بتحويل بعض مشـاهد العامـة مـن الناس إلى العامية اللبنانية.. وحذفت بعض الألفـاظ بدعـوى توجهها إلى جمهور عام لن يحتمل جرأة اللفظ وحـدة مواجهـته، فاكتفت باسم (قاسم) دون إشارة إلى وضعيته كمفـت للشـام وقاضى القضاة.. مثلما أغفلت الإشارة إلى (علوم الديـن) فـى حديـث زوجة نقيب الأشراف عن (ألف ليلة وليلة) وكـيف تطـرى قراءتها علوم الدين، التزمت نضال تماماً برؤى النص، دون سعى للاشتباك مع أسئلته والتحاور معها.. فقط قدمت

إضـــافة حركية فى نهاية العرض، حين تمسك (الماسة) بيد أخيها؛ لتعجل بغمد الخنجر فى صدرها، مؤكدة أن لا أحد يستطيع قتلها، بعد أن تحولت إلى هاجس وحكاية وأمثولة.

جـــردت نضـــال الأشـــقر خشبة المسرح من كل إشارة إلى المكـــان والزمان.. لا شئ على المسرح، فقط مشربية هى عنصر أساســـى فـــى العمـــارة العربية، تطل كإشارة ورمز لثنائية تحكم الـــرؤى والعلاقات.. فمن خلالها يرى المرء الخارج من دون أن يـــراه أحد.. الثنائية نفسها بين المظهر والمخبر التى افترست وجه المديـــنة، وكانـــت إشارة لتحولات الشخصيات فى صعودها نحو إقدارها.

لا شـــئ علـــى المسرح، لا قطع ديكور، لا إكسسوار، فضاء مفـــتوح للـــتأويل والاحتمال. خطوط مربعة فوق أرضية المسرح أشـــبه بـــرقعة الشطرنج أو رقعة الحياة، تتبادل فوقها الشخصيات حكاياتهـــا وتستسلم لمصائرها.. الكل متورط داخل الحكاية، والكل يـــتأملها أيضاً.. هكذا يشهد الجمهور تحولات الممثل أمامه، كيف يخـــرج مـــن دوره والإيهام به، وكيف يعود إليه، كيف ينتقل من الضـــوء إلى الظل وهو ما منح المسرحية إيقاعا مشهدياً عصرياً، كسرت به المخرجة كل تقليدية مميتة. أضفت الإضاءة وانعكاسات اللـــون علـــى شبابيك المشربية، أجواء طقسية أكدتها أزياء الفنانة عزة فهمى بتصميمها البديع وطابعها السحرى المنسوج من نوازع وأهواء كل شخصية.

بثقة شديدة، تدرك قيمة النص وإبداعها، وتراهن على العلاقة بالجمهور، واصلت نضال الأشقر تقديم المسرحية كاملة فى فصل واحد. أكثر من ساعتين فى إيقاع متماسك متدفق، ساعده قدرة الممثليـن على الغناء والإمساك بالإيقاعات واللياقة الجسدية والتى اعتمدتها المخرجة كنقطة انطلاق فى تصميم حركة العرض.

جوليا نصار (مؤمنة / الماسة) وكارول سماحة (وردة) هما توهج العرض وحيويته.. تسقط جوليا بحركتها الطقسية، وخطواتها الإيمائية الجريئة، كل الأقنعة عن الروح لتصعد بالجسد نحو حريته.. لأقدامها العارية إيقاع خاص على خشبة المسرح، الأيدى فى حركتها المتراوحة بالوشاح الأسود، والأقدام العارية بحسم، تلامس أسطحاً لا تميد بها.. حركة تصوغها المخرجة وإبداع جوليا بدقة جمالية متعددة الدلالة.

فنون من الأداء تقدمها كارول سماحة قدرة على الغناء الجميل وامتلاك الإيقاع وليونة الحركة ونعومة الأداء والحضور.

وبحجم تمايز شخصية (العفصة) فى النص، يضيف حسن فرحات عمقاً إنسانياً بأدائه للشخصية ويصنع لحظة موت متألقة.. إنه يشف، يقف على أطراف أصابعه يحاول الطيران.. إنه شبيه (بالماسة) التى تحلم هى الأخرى بالتحليق عالية، خفيفة كالريشة.

خارج الإيقاع الحافل، يبهت أداء كثير من الممثلين، ويفقد العرض كثيراً بضعف الأداء التمثيلى للشخصيتين الجوهريتين بالنص (المفتى) و(نقيب الأشراف) خاصة فى المشاهد الأولى كيف يقوى أنطوان حجل على تفريغ شخصية المفتى من

تناقضاتها وجموحها.. كيف يلقى عليه بالماء البارد هو الذى نزع مكانته الاجتماعية والسلطوية ليتبع هواه إلى اخر مدى؟!!

٢- أكثر جرأة .. أكثر ارتباكا!*

مرة أخرى تقدم "طقوس الإشارات والتحولات" لسعد الله ونوس في القاهرة .. في المرة الأولى قدمتها الفنانة نضال الأشقر وفرقة مسرح المدينة ببيروت منذ ٤ أشهر على المسرح القومي.. واليوم يقدمها مسرح الهناجر بفرقة مصرية من إخراج حسن الوزير .

وإذا كان العرض اللبناني .. همش الصراع السياسي والديني بارتكازه على رؤية نسوية ، لعبت فيها المرأة الدور الأهم في سعي النص إلى الحرية .. فقد أكد العرض المصري رؤى النص الصدامية مع الثابت واليقين والنهائي ، وكان الأكثر جرأة في فضح آليات التعامل داخل السلطة .. هكذا منح العرض المصري البطولة كاملة للشيخ "قاسم" مفتي الديار الشامية بالقرن التاسع عشر ، كاشفا بفهم عميق عن أشكال المكر والتواطؤ في ممارسات رجال الدين والساسة.. فكك ببيان الحلفاوي شخصية المفتي ، كشف بوعي عن تحولاتها الصعبة .. المظهر القوي الراسخ ، والأعماق الممزقة بالنوازع والأهواء . وفي مشهد أكثر جرأة ، يقف المفتي على سجادة الصلاة ، مترددا يشكو إلى الله ضعفه وفتوره نحو الصلاة بينما صوت "المامة" يلاحقه ويعصف

* جريدة الأخبار ١٩٩٧/٨.

بــه ، لــيخر راكعــا منهارا .. إننا نكاد نلامس الانهيار النفسي والتهدم الجسدي في أداء الحلفاوي اللافت .

بـرغم تلك الجرأة والصدامية الواضحة مع رجل الدين ، فقد ارتبكـت رؤيـة العـرض أمام الحافة التي أوقف عليها سعد الله ونـوس شخصـياته المسـرحية خاصة الشخصيات النسائية ، فلم يستطع المخرج التعامل مع تلك التركيبة الصعبة للشخصيات فجنح إلى نوع من القراءة الأخلاقية والحكم القيمي .

يكشـف النص عبر إشارات مختلفة عن تحولات في مصائر شخصياته، "قمؤمنة" زوجة نقيب الأشراف حبيسة البيت والمشاعر المختنقة الخانقة، تتحول إلى غانية ، وتختار لها إسم "الماسة" كان القـبض على زوجها "نقيب الأشراف" في خلوة مع الغانية "وردة" إشــارة لها لتخلع زيف حياتها ماشية على حافة هي الهاوية بحثا عن حريتها...

ويكشــف "العفصة" عن حقيقته كرجل شاذ مجاهرا بنقيصته، لكــنه ينــتحر حيــن يواجــه بزيف المجتمع الذي يحكمه الكذب والادعــاء .. يقبله حين يتوارى في ازدواجية "المظهر والمخبر" وبرفضه حين يكون حقيقته .

ويذهــب عبد الله نقيب الأشراف في الدنيا ومتاعها ، متحولا إلــى رجــل صــوفي يبحث عن جوهر الحقيقة والفناء في الذات العليا.

يرتبك المخرج حسن الوزير أمام تلك التركيبة ويربكنا أيضا أمــام تلقــيها ، فــبعد مشــهد انتحار "العفصة"يقدم مشهدا ساخرا

الأب في صورة جليلة ووقورة وموضوعية ، وهي صورة معاكسة لتلك الصورة التي دفعت بالابنة إلى الهاوية .. ولولا النص الرائع ، وحساسية أداء سوسن بدر "مؤمنة / الماسة" وقدرتها على الكشف عن مكنون الشخصية وتطورها، ترددها وحسمها ، لانتهى الأمر إلى إدانة الشخصية .

مشاهد عباس والعقصة "خالد الصاوي، خالد صالح" من أقوى المشاهد بالعرض ، في ذلك العنف والقوة التي يمارس فيها خالد الصاوي "عباس" وضوحه ودفاعه عن ألا يكون مخبر ومظهر ، وفي ذلك التمزق الذي يعانيه خالد صالح:العقصة" حتى يجاهر بحقيقته والانتحار .

لجــنازته ، حيــث يشــيعه الشــواذ ، مشــهد يســقط في تعليقه الكاريكاتيري شفافية شخصية العفصة ومغزى ودلالة الحقيقة التي جاهد لكشفها.

وبــنفس الــرؤية الأخلاقية المحافظة يقدم المخرج الحب بين الخــادم والخادمة كنموذج للبراءة المفتقدة داخل علاقات المدينة ، فــي تجوالهما الصامت طوال العرض تعليق على كل إشارة وكل تحــول ، وفي إنهاء العرض المسرحي بهما ، يطلان بمصباحهما وبراءتهما على عتمة المدينة وخوائها ، رؤية ساذجة تفسد مغزى تحــولات الشخصــيات إلــى الحقيقة ، وتجنح إلى تبسيطية تضع العرض بأكمله بين قوسين.

أكد هذا الارتباك تلك السوقية التي منحها المخرج لأداء وردة "وفاء الحكيم" بمبالغتها الحركية وألوان ملابسها المتنافرة : وبرغم أن وردة شخصــية غــير متحولة داخل النص إلا أن تقديمها بتلك الصورة وضعنا دائما في القاع ،وفي الحسية المباشرة ،دون بحث عن مستويات أخرى هي عمق النص ودلالته.

تلــك الرؤية المحافظة، حرص فيها المخرج على أن ترتدي الشخصــيات النسائية الجوارب الثقيلة "الإستريتش"تحت الملابس ، تلــك الرؤية هي ما أربكت شخصية الماسة "سوسن بدر " وحدت مــن إنطلاقاتهــا ، وتكسيرها الجامح للسائد والمألوف خاصة مع حــذف المخرج لمشاهد الناس في السوق وتأثير التحولات المدوية علــى المديــنة، ومع حذفه لمشاهد والد الماسة في علاقاته بأبنائه الكاشــفة عــن حجم التردي والتمزق .. إن المخرج يقدم شخصية

منمنمات تاريخية:

امتحان الصواب.. أم امتحان الخطأ؟!*

مــرة أخــرى يتكرر الاختلاف الحاد على خشبة المسرح مع نصوص الكاتب المسرحي سعدالله ونوس.. فعلى المسرح القومي بالقاهــرة، تعــرض حاليا مسرحية "منمنمات تاريخية" من إخراج عصـــام الســيد، في رؤية شديدة الالتباس، لاندري إن كان يمتحن الصواب فيها أم يمتحن الخطأ؟!.

هــل هـــي طبــيعة النصوص المسرحية لسعدالله ونوس في مرحلــتها الجديــدة، لاستكشاف الصواب، وتأمل الإشكاليات التي يطرحها بقدر كبير من التركيب، وتعدد المستوى والبناء، كما في اغتصــاب، يــوم في زماننا، منمنمات تاريخية ، طقوس الإشارات والـــتحولات... أم أنهم المخرجون المسرحيون في تناقضاتهم مع شروط النص ورؤاه؟!.

في اغتصاب التبس سعدالله ونوس، وهو يحول نص الأسباني بايــرو بايــيخو الفصـــة المزدوجة للدكتور بالمي، إلى مسرحية محورها الصراع العربي الإسرائيلي ثم التبس أكثر جواد الأسدي

* مجلة اليسار – القاهرة – ابريل ١٩٩٥.

عندما قام بإخراج النص للمسرح الوطني الفلسطيني، وبدا التباسه مضطرباً، في تغيراته المتتابعة، وحسابات الحذف والإضافة التي قام بها داخل المسرحية، في كل بلد عربي، قدم فيه مسرحية اغتصاب.

وفي منمنمات تاريخية (أول إصدارات سعدالله ونوس في القاهرة – دار الهلال ١٩٩٤).. تعددت مستويات القراءة، وتداخلت الأحداث في جدارية غاب خلالها المشهد المحوري، لتتساوى الأجزاء أو المنمنمات في الحضور أو في الغياب.. ولتكتمل رؤى الهزيمة.

هي إدانة لعصر ولبنية فكرية تتضاءل فيها أعمال العقل، ويتراجع الاجتهاد، وينطوي عقل الأمة على التعصب والتقليد والاتباع.. فالكل (تتار) داخل نص سعدالله.. عساكر تيمور لنك في حصارهم لمدينة دمشق عام ٨٠٣ هـ، أو فقهاء وعلماء وأعيان المدينة الذين هزموها من قبل الهزيمة والمجزرة واقتحام التتار لها.

لم يستطع عصام السيد التخلص من (ميكانيزمات) عمله الطويل في المسرح التجاري، فأضاف بضع رقصات استعراضية لا مبرر لها، ولا حاجة للعرض المسرحي إليها، إضافة إلى فقرها الفني، وسذاجة تشكيلاتها، وضعف إمكانية الراقصين فيها.

وبنفس المنطق التجاري، وضع عصام السيد عينيه على جذب المتفرج والتلاعب بمشاعره باللجوء إلى الخطاب الديني.. وهنا تكمن كل خطورة المسرحية، ليس فقط في تأكيدها لالتباس

بعـض الشخصـيات داخـل النص، ولكن فى تزايد ذلك الالتباس بالنسـبة لشخصـية الشيخ التاذلى (قاضى المالكية فى دمشق عام ٨٠٣ هـ) إلى حد التناقض مع نص سعدالله، ورؤيته الأساسية.. فعلـى حين أراد المؤلف تحليل بنية عقل المدينة من خلال جملة العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والتى تنتهى بالضرورة (فـى زمـن الاضـمحلال) إلـى الهزيمة دون حاجة إلى انتظار البرابرة.. أقام عصام السيد رؤيته الإخراجية بالتركيز على محنة الوطـن أمـام الغزو الخارجى، وكيفية مواجهة المدينة باختلاف تياراتها وجماعاتها لخطر التتار القادم.

تناقضات العرض المسرحى

٧ أشهر من بداية المحرم وحتى نهاية شهر رجب سنة ثلاث وثمانمائة هجري، هى زمن حصار تيمورلنك لمدينة دمشق، والتى اختـار سـعد الله ونـوس، أن يـتابع تفصيلاتها من الهزيمة إلى المجـزرة، متوقفا أمام سطوة العقل الغيبى لقضاة الشرع، وفقهاء المدينة على تباينهم.. (ابن مفلح، ابن العز، ابن النابلسى) ثلاثة من قضـاة الشرع، وفقهاء الحنابلة فى ذلك الزمان، وحدتهم المصالح والأطماع الصغيرة، إلى الحد الذى لم يفزعهم فيه الخطر التتارى علـى أبواب المدينة إلا بحجم تعارضه مع المكاسب والأطماع.. وقـد صـاغ المخرج صورة هؤلاء الفقهاء بشكل كاريكاتيرى فى إدانة لفسادهم وتعصبهم وقصور علمهم، وهى صورة ليست بعيدة عن النص، ولا عن تاريخهم (بحسب قراءات المؤرخين القدامى).

فابن مقلح قاضى الحنابلة، يعى بوضوح كيفية استخدام الدين كغطـاء أيديولوجى لمصالحة وصفقاته.. وقد انعكس وعى الممثل سـامى عبد الحليم بالشخصية، من خلال أداء منح المتفرج فرصة الكشف والتأمل.

ثم يأتى الشيخ برهان الدين التاذلى، قاضى المالكية فى دمشق فى ذلك الوقت، والذى قام بدوره الفنان (محمد السبع) ليتم التفاطع والتـناقض مـع نـص سـعدالله ونوس، على الرغم من الالتزام الحـرفى بكلمات الشخصية داخل النص.. لكن (المخرج) وبالتالى (الممـثل) لم يدركا الفارق بين تأثير الخطاب الدينى للشيخ التاذلى علـى وعى العامة فى دمشق عام ٨٠٣ هـ، وبين محاولة إحداث ذات التأثـير علـى جمهور الحاضرين فى المسرح القومى.. ففى انتقال هذا التأثير الأيديولوجى الدينى بسطوة، إلى المتفرجين، يقع العـرض المسـرحى فـى الخطورة، والتناقض مع نص سعدالله ونوس.

وبـرهان الديـن التاذلى كما يقدمه النص، شيخ جليل، عميق الشـعور بالواجب والغيرة على الوطن، وهو يبدأ نضاله الوطنى من خلال الحلم بالرسول عليه السلام، يأمره بالجهاد.. ثم الحلم به ثانية بدعوة للاستشهاد.

هـى البشـارة والعلامة، والتكليف الدينى الواضح بالنضال، وهـى التحولات والمصير الغيبى التى رسمها النص للشيخ، وقد حـافظ العـرض المسـرحى على هذه الصورة، وبقدر كبير من الجلالـة والمهابـة والتقديس، خاصة وأن لمشاهدة الرسول عليه

السلام فى الحلم، مرتبة ودرجة فى الوجدان الشعبى، وليس فى الوجدان الدينى فحسب.

وقد سمح المخرج بتأكيد جلالة الشيخ التاذلى ومهابته، من خلال قيامه بالصلاة على المسرح والإضاءة الخضراء المصاحبة له، وصلواته المتكررة - بصوته العميق - على الرسول، والتى يتبعها تصاعد تمتمات جمهور الحاضرين، بالصلاة والسلام على الرسول. وليتأكد الانحياز التام والتوحد بين الجمهور والشخصية.

مشهد وحيد كشف خلاله النص عن فكر (التاذلى) الأحادى المتعصب المضاد لكل اختلاف واجتهاد.. حين يواجه فقهاء دمشق، الشيخ جمال الدين الشرائجى (قام بدوره ناصر عبد المنعم) متهمينة بالخلط فى أمور الدين، والخوض فى القدر والكفر والزندقة.. ثم يقومون بحرق كتبه!.

وبينما النار تتصاعد على خشبة المسرح مع أوراق الكتب، يتحلق حولها فقهاء الشام (الشيخ التاذلى، ابن مفلح، ابن العز، ابن النابلسى) فى مشهد ماجوسى بالغ الدلالة.. لكن المشهد فى ظل الأداء التقمصى لمحمد السبع، ورؤية المخرج لشخصية التاذلى، لا يصمد كثيراً، وسرعان ما يفقد دلاله الحريق، فقد قنع الجمهور تماماً بصدق التاذلى محمد السبع الوقور، العميق الجميل والمرتبط فى الأذهان بالأدعية والأحاديث الدينية فى إذاعة القاهرة تأثيره البالغ.. ولأن النبرة تعطى الأغنية - كما يقال - فإن طريقة القاء وأداء محمد السبع أكدت على تلك الدلالة الدينية القوية، والتى منحها المخرج شرعية مطلقة بالتأكيد على نزول الشيخ التاذلى

(محمـــد الســـبع) إلـــى صالة المتفرجين، وحثهم على النضال من خلال خطاب أيديولوجى توحد الجميع معه.

وهـــى رؤيـــة متعمدة مع سبق الإصرار لدى المخرج، الذى دافـــع عـــن رؤى (التانلى) الصائبة، مشيراً إلى جماعة (حماس) وتأييده لنضالها الوطنى.. وهكذا يفصح المخرج عن رأيه وموقفه قولاً وعملاً حتى ولو تناقض ذلك مع رؤية النص الأصلى.

ويتكرر الالتباس مرة أخرى مع شخصية (أزدار) أمير القلعة (قـــام بـــدوره أحمد عبد الوارث).. وهو أيضاً داخل نص سعدالله ونـــوس تثير الإعجاب بها والزهو بوطنيته ودفاعه المستميت عن قلعـــة دمشـــق، التى حملت وحدها شرف الدفاع عن كرامة الأمة (!!).. بيـــنما يظـــل ولاءه للنظام القائم بكل فساده، ويظل تسلطه وديكـــتاتورية الصوت الواحد فيه هزيلاً وهامشياً، فعلى حين راح أهـــالى دمشق ينقبون القلعة بهمة ومهارة لتسليمها لتيمورلنك (كما ذكـــر المـــؤرخ القديم بالنص) يقف الأمير ازدار، بإصرار للدفاع عن قلعة دمشق حتى المشهد الأخير!.

وعلـــى حين يتراجع المتمرد الثورى، المعارض لكل أشكال الفســـاد فى النظام القائم (محمد بن أبى الطيب) قابلاً بتسليم المدينة لتيمورلـــنك وعســـاكره (!!) (ويضيف المخرج أنه ساهم فى نقب القلعـــة مـــع أهالى المدينة).. مرة أخرى يبقى القائد (أزدار) بطلا نـــادرا ووحـــيدا فى دفاعه عن المدينة، وعن شرف البلاد التى لم يحسن أهلها ومثقفيها وثورييها الدفاع عنها (!!).

هكـذا بدأ النص ملتبساً فى شخصية (أزدار)، وفى شخصية (ابـن أبـى الطيب).. وتأكد ذلك الالتباس بوضوح داخل العرض المسـرحى مـن خلال دلالة الزى الذى اختاره المخرج لملابس أزدار لطبيعتها العسكرية.. يمتشق طوال العرض سيفا فوق البدلة العسـكرية السـوداء بوشـاحها الأحمر.. وقد صاحبت الإضاءة الحمـراء حـركة (أزدار) على خشبة المسرح فى إشارة ساذجة للـثورة.. وفـى مشـهد الخروج الأخير من قلعة دمشق، حرص المخـرج على خروج أزدار بحلة عسكرية بيضاء تماماً، اى فى أبهـى صـورة، مـزهواً بصموده، وهو صمود يستحق المباهاة والزهو، دون أن يسمح لنا بالحديث عن ديكتاتورية وقمع وتسلط.

ومـرة أخـرى يـتقدم أحمد عبد الوارث (أزدار) إلى مقدمة خشـبة المسرح، ليتيح له المخرج، النزول إلى صالة المتفرجين، فـى مونولـوج حماسى، يؤكد خلاله ثورية النظام ومصداقيته فى الدفـاع عن شرف البلاد (!!).. وهى رؤية تضليلية داخل النص والعرض معا.

إدانة ابن خلدون

اخـتار المخـرج عصام السيد ممثلاً واحداً (حمزة الشيمى) للقيام بأداء شخصيتين فى النص: (المؤرخ القديم) وشخصية (عبد الرحمـن ابن خلدون).. وهو توحيد أراد من خلاله إدانة المؤرخ وابـن خلـدون معا.. لكنه أيضا وقع فى التناقض، فقد حافظ على تلـك التحولات الأخيرة التى منحها سعدالله ونوس للمؤرخ القديم

داخـــل الـــنص، يخلـــع حياده ورواية الوقائع والأحداث بقدر من الـــتعاطف، وهـــو مـــا يتناقض مع شخصية ابن خلدون التى أدان (الـــنص والعـــرض معا) حيادها العلمى، وموقفها التقنى، الذى لا يـــرى فـــى الخطـــوب والخطر المهدد لوجود الأمة سوى وصف المحنة.

وقـــد انعكـــس هـــذا التناقض بين الدورين، على أداء الممثل حمـــزة الشيمى، فحاول أن يبدو طبيعياً، وصادقاً وتلقائياً فى دور (المؤرخ القديم)، بينما مارس أداءً خارجياً متكلفاً مستعار الصوت عـــندما قـــدم شخصية (ابن خلدون) وهو ما أكد إدانة ابن خلدون خاصـــة مـــع تكرار نزول تلميذه شرف الدين (ناصر سيف) إلى صـــالة المتفرجيـــن مردداً بانفعال (حين تلم الأخطار بالأمة، من المؤسف ألا يكون لدى العالم، سوى وصف المحنة).

اقـــترب أشرف نعيم فى تصميمه لديكور العرض المسرحى مـــن فكـــرة المنمـــنمة جمالـــياً وفى زمنيتها تاريخياً.. ففى عمق المســـرح لوحـــة مـــتعددة المستويات للمسجد الأموى، بينما على جانـــبى المسرح قواطع طولية (بانوهات) يقوم الممثلون بتحريكها مـــن مشـــهد إلى أخر.. ففى مشهد اغتصاب حورية (قامت بأدائه معـــتزة صلاح عبد الصبور) وأثناء محاولات الفرار من مطاردة الـــتاجر دلامـــة، قامـــت معتزة (حورية) بتحريك تلك البانوهات والاختـــباء خلفها بطريقة أقرب إلى الحركة داخل المتاهة عمقت مـــن دلالة المطاردة ولمعتزه حساسية وحضور لاقت على خشبة المســـرح برغم دورها الصامت.. أما عبد الرحمن أبو زهرة فى

دور (دلامــة) الــذى فهــم الدنيا بعقليته كتاجر، فما من عقده إلا وتحلهــا صــفقة.. وهكــذا فـــى محـــنة دمشق كان أول المنادين بالمســاومة والبــيع وتسـليم المدينة إلى تيمورلنك.. ولعله أكثر شخصــيات العــرض المســرحى اشــتباكا مع الواقع وإشكالياته الراهــنة، من خلال أدائه الواعى لأسلوب (التباعد) الذى استخدمه ســعدالله داخــل الــنص. فى بساطة متناهية يخرج عن شخصية الــتاجر دلامــة، يكسر الإيهام بها، بشخصيته الحقيقية التى تقوم بالتعلــيق علــى الوقائع والأحداث، مكرراً مع كل تباعد، إضافة المخرج الذكية، بأن تلك الأحداث (وقعت سنة ٨٠٣ هجرية يعنى مش دلوقت!).. ثم يعود فى نهاية العرض ليؤكد أنها (وقعت سنة ٨٠٣ هجرية يعنى دلوقت!!).

إضـــافة ذكية سمحت لنا مع بساطة ووعى عبد الرحمن أبو زهرة، بالتأمل الواعى والنقدى للشخصية، ولما يحدث أمامنا.

وتأكــيداً لتلك الطبيعة الملحمية، جاءت موسيقى سمير حبيب مشــحونة بدلالات نقدية.. فيبدأ المشهد الأول بمارش جنائزى هو توزيع خاص لموسيقى (وطنى حبيبى وطنى الأكبر).. ومع مشهد انســحاب العســاكر الســلطانية من أرض المعركة.. يتم التراجع بصورة كاريكاتيرية على لحن (الله أكبر).

قــدم المخرج فرجة بصرية جمالية، من خلال تشكيل وحدات الديكــور، ولولا تكرار استخدامها فى العديد من المشاهد بصورة مجانــية، فبدت أشبه بالحلية الزخرافية منها إلى الوظيفة الدرامية علــى خشــبة المسرح.. فعندما يناقش (شرف الدين) أستاذه (ابن

خلــدون)، يقــوم الممــثل بتحريك تلك (البانوهات) في اتجاهات متضادة دون وظيفة أو دلالة. وبما يؤثر على أداء الممثل.

منمــنمات تاريخــية تثير من الأسئلة والخلافات حولها، أكثر مما تثير من الاتفاق وفي هذا ثراؤها وصعوبتها.

مسرح سعدالله ونوس فى صيغة تجارية*

مقـدار مـا كانـت مسـرحية سعدالله ونوس "مغامرة رأس المملـوك جابـر" منذ كتبها عام ١٩٧٠ انطلاقاً من حكاية تراثية للديـناري – تجـربة جديدة فى مسرح التسييس بمفهومه السياسى والفكـرى المشتبك مع الواقع، ومفهومه الجمالى المؤسس لحوار جدلـى وخلاق بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين، كان النص مسـاحة للاجتهاد والبحث الجمالى بما يتيحه من مساحات مقترحة ومسـاحات مفتوحة. وهذا ما أكده المؤلف صراحة بأنه "**من دون بحـث تفقـد المسرحية كل مبرراتها وقيمتها أيضاً، وأنه فى كل مـرة يتناول فيها أحد المخرجين واحدة من مسرحياتى من دون القيام بإضافة أو بحث جديد، تسقط المسرحية**".

وبقدر ما كان النص اجتهاداً ملحوظاً، جاء العرض المسرحى المقـدم حالـياً على خشبة المسرح القومى فى القاهرة من إخراج مـراد منـير وبطولـة أحمد بدير وفايزة كمال والمطرب حسن الأسمر، منافياً كل اجتهاد، مضاداً لطموحات المسرحية، وتراجعاً

* جريدة الحياة – لندن – ١٩ فبراير ٢٠٠٠م.

عمـــا سبق وقدمه المخرج من نجاحات سابقة عند تناوله نصوص سعدالله ونوس وخصوصاً "الملك هو الملك" والتى واصلت نجاحها علـــى امـــتداد أربعة مواسم مسرحية (١٩٨٨ – ١٩٩٢). بل هو تـــراجع عمـــا سبق وقدمه المخرج نفسه من اجتهادات عند تناوله النص المسرحى نفسه "مغامرة رأس المملوك جابر" قبل أكثر من عشرين عاماً على مسرح قصر ثقافة الريحانى على مجموعة من الهواة.

لـــم يـــبدأ المخرج مراد منير من أى مبحث جمالى ولا رؤية مغايـــرة. لـــم يبدأ من إرشادات سعدالله ونوس التى ضمنها النص واقـــتراحاته المكـــتوبة حول ضرورة عمل المخرج على ظروف البيـــئة الراهـــنة وشروط الاتصال بالمتفرج والتعامل معه كشرط جوهرى فى نجاح العمل المسرحى.

فعلـــى حيـــن يطرح النص المكتوب أشكال التعبير والفرجة الشـــعبية المناســـبة لبنية الحكاية والمقهى والرواة الشعبيين كإطار حـــى متحرك ومتجدد للعمل والتجربة، بدأ مراد منير من الفرجة الشـــعبية كصيغة جاهزة، كشكل ثابت اختبر نجاحه فى عروضه الســـابقة. وهـــى الـــبداية المضـــادة لطبيعة الفرجة الشعبية والتى يستحيل نقلها أو استعادتها أو تكرارها.

وبـــدلاً مـــن أن يديـــر المخرج ظهره للذوق السائد وأشكال الـــتفاهة السائدة بحثاً عن تطوير فرجته الشعبية، وبحثاً عن أشكال اتصال جديدة بين المسرح والجمهور، اعتمد جوهرياً على رموز المســـرح والفـــن الاســـتهلاكى وعلى توليفة تجارية تحولت منذ

خلــدون)، يقــوم الممـــثل بتحريك تلك (الباتوهات) فى اتجاهات متضادة دون وظيفة أو دلالة، وبما يؤثر على أداء الممثل.

منمــنمات تاريخــية تثير من الأسئلة والخلافات حولها، أكثر مما تثير من الاتفاق وفى هذا ثراؤها وصعوبتها.

مــن محــتواه بخــروجه الفــج المستمر وابتزاز الضحكات من الجمهور بالشتائم أحياناً، والتلميحات الجنسية والسخرية المتواصلة مــن اللغــة العربــية الفصحى، والتى هى – فى الأساس – لغة النص.

لــم يكــتف أحمد بدير بالخروج اللفظى، بل خرج تماماً على شخصية "المملوك جابر" محتفظاً طوال العرض بطبيعته الشخصية كممــثل كومــيدى، ومبتعداً عن جوهر الوعى بشخصية المملوك جابــر والــذى تحول فى العرض من مملوك انتهازى (أودت به طموحاته القاتلة إلى الهاوية) إلى شخصية هزلية سطحية تستجدى ضحك الجمهور ودغدغة حواسهم.

وإذا كــان نص سعدالله ونوس يقدم، بالفعل، مساحة مقترحة تســمح للممــثل بالأداء العفوى التلقائى وبحرية الابتكار الخيالى والارتجــال، فــثمة فــارق بين حوار خلاق يضع المتفرج داخل النص المسرحى، ينمو به وينميه، وبين عشوائية تسطح الشخصية وتهمــش النص، وتفتقد تقنية الأداء الشعبى بكل تلقائيته وبساطته ووعيه.

وفــى إصــرار المخرج على قيام الشاعر سيد حجاب بكتابة نــص غنائى وإعادة كتابة الشخصية الأساسية فى البناء الدرامى، وهــى شخصــية (الحكواتــى) والــذى تحول داخل العرض إلى "حكواتــية" تقــوم بأدائهــا فايــزة كمال. اعتداء آخر على النص المسرحى الذى تم حذف الكثير من جمله الحوارية ومشاهده.

وعلى عكس إرشادات المؤلف حول المساحات الخالية واستخدام أبسط الديكورات والإكسسوارات على خشبة المسرح بما يتلاءم وطبيعة الفرجة الشعبية وبساطتها، قدم الفنان التشكيلي أحمد شيحة ديكورات ضخمة مبالغا فى تركيبها؛ مما شكل عبئا على خشبة المسرح فى تحريك قطعها وفى كيفية تعامل الممثل معها، حتى أن ديكور البرج الحديدى الذى صممه مهندس الديكور كنقطة مراقبة على حدود المملكة (مشهد لا يستغرق دقائق) استدعى دائماً سخرية الممثلين، كما استدعى تخوفاتهم المعلنة من إمكان سقوط البرج على المسرح أو على الصفوف الأولى فى الصالة.

وفى محاولة لإضفاء الجدية على العمل المسرحى، قدم المخرج مشهد الختام، وهو مشهد "اجتياح بغداد"، وفيه تشتعل جنود العجم بملابسهم السوداء ورماحهم الحديدية، يغزون خشبة المسرح منتهكين العامة من أهالى بغداد بملابسهم العصرية والقديمة؛ ليحقق المخرج بذلك المشهد رؤية النص ويحقق كذلك وجهة النظر المعاصرة المشتبكة مع الواقع الراهن، إنه المشهد الوحيد فى المسرحية الذى امتلك مقومات إبداعه كمشهد، واكتمل خلاله للمخرج الوعى بجوهر المسرح كرؤية جمالية ووعى تاريخى. لكنه، أيضاً، المشهد الذى جاء متأخراً كثيراً بعد أكثر من ثلاث ساعات من العبث والخروج وإفساد اللغة والإجهاز على النص وعلى كل قيمة مسرحية.

يوم من هذا الزمان:

أسئلة الانهيار والواقع*

تحديداً في مسرحياته الأخيرة، أنشغل الكاتب المسرحي سعدالله ونوس بسؤال الفرد، واقعه الاجتماعي، حريته بالأساس.. لم تعد تشغله لعبة الحكم أو تلك العلاقة التي احتلت معظم مسرحياته الأولى، بين (الحاكم والمحكوم) ومحاولة تغير السلطة.. أدرك سعد الله ونوس في مسرحياته الأخيرة أن السؤال الجوهري هو تغير المجتمع ذاته.. وإن سؤال الحرية ليس سؤالاً سياسياً ولكن سؤالاً اجتماعياً وفكرياً وإنسانياً أشمل.. هذا ما قدمه بعمق وبرؤية إبداعية لافتة في مسرحية (طقوس الإشارات والتحولات) عام ١٩٩٥ (قدمها المخرج حسن الوزير على مسرح الهناجر عام ١٩٩٧). وهو أيضاً ما شغله في مسرحية (الأيام المخمورة) ١٩٩٥ (قدمها المخرج مراد منير على مسرح الهناجر ١٩٩٨) واليوم على مسرح الغد يقدم المخرج عمرو دواره (يوم من هذا الزمان) كتبها سعدالله ونوس ١٩٩٤ وهي أولى الكتابات المسرحية في مرحلته الإبداعية الجديدة الفارقة.

---

* جريدة الأخبار القاهرة ٢٠٠٣/٨/٧م.

٥ لوحات أو ٥ مشاهد هى كل فصول المسرحية وهى امتداد يـوم طويل فاجع فى حياة الأستاذ فاروق (فاروق عبطة) منذ أن اكتشـف فى الصباح أن بعض التلميذات يعملن بالدعارة فى منزل (الست فـدوى) وحين يبلغ مديرة المدرسة (سهير المرشدى) لا تـنزعج، فمـا يشغلها دائما هو فساد الطالبات سياسياً لا فسادهن الأخلاقـى.. وحين يذهب الأستاذ فاروق غاضباً إلى شيخ الجامع يـتلقى الصدمة الثانية فالشيخ لا يغضب ولا يدين، متمسكاً بالشكل والمظهـر والعـوارض.. نفـس الأمر يواجه فاروق فى مكتب المحـافظ (ممثل السلطة) ثم يواجهه بصورة أكثر عنفا فى منزل الست فدوى ذاتها (سهير المرشدى) حيث تشرح له كيف أصبحت ضـحية هذا الواقع الفاسد وهذا المجتمع الاستهلاكى الملوث، لكن الطامـة الأكبر حين يكتشف فاروق أخيراً أن زوجته هى الأخرى تتردد على منزل الست فدوى وتعمل بالدعارة.. هذا الزلزال الذى لـم يحتمله فيعود إلى بيته ليفتح أنبوبة الغاز هارباً من هذا العالم المستنقع.

هل كان فاروق رومانسيا خيالياً لا يمتلك القدرة على الوقوف علـى أرض الواقع، والتكيف مع من حوله؟ هل كان ساذجا بريئاً أم كان متواطئا لم يتساءل عما يحدث حوله؟ أم كان سؤاله وسعيه للمعرفة هو خطوة الانهيار؟!

هل هو الفساد السياسى أم عمق الفساد الاجتماعى والأخلاقى الـذى لامس الجميع فى المؤسسة التعليمية، والدينية والسياسية بل والأخلاقية أيضاً.

أســئلة عديــدة يطــرحها الــنص والعــرض فى تداخلاتها واشــتباكاتها المختلفة، وقد حافظ المخرج عمرو دواره على طرح السؤال دون تأكيد لرؤية أو انتصار لقراءة دون أخرى.. لقد ترك الأسئلة مفتوحة والتأويل ممكناً. تماماً كما حافظ على نص سعدالله ونــوس بمــنولوجاته الطويلــة وجمله المكررة وخطابه السياسى والفكرى المباشر، دون جرأة إبداعية على الحذف والتكثيف بل أن سرد المؤلف فى النص الأصلى الذى يحلل من خلاله الشخصيات ويفســر ويشرح المواقف حوّله المخرج إلى صوت راوى (سهير المرشــدى) يــربط بيــن اللوحات الخمس فكان تكراراً ومباشرة وشرحاً لا مبرر له.

أيضاً استطرد المخرج كثيراً فى اللعبة التشخيصية فى اللوحة الــرابعة بمــنزل فــدوى (تشخيص اغتصاب زوجها لها وأسباب انحرافها) بدا المشهد طويلاً من فرط وضوح الفكرة وفقدان اللعبة مشهديتها وقدرتها البصرية.

ويــرغم حاجــة المســرحية إلى الاقتصاد والتكثيف أضاف المخــرج أغنية بالبداية وأخرى فى النهاية ليس لهما أية ضرورة ســوى المزيد من الشرح والمباشرة والاقتطاع من ميزانية إنتاجية محدودة أطلت فقيرة فى تصميم الملابس والديكور حتى أن مشهد الانتحار الأخير فقد كل ملامح الصورة.. لقد ترك المخرج ممثليه يبلغونا بالموت عبر الحوار دون أنبوبة للغاز، ودون دخان، ودون إضاءة مختلفة ودون اختناق وهو ما أضعف النهاية بالتأكيد.

وحدهـــم الممثلون الذين حملوا مسئولية النص العميق الرسالة بأداء جدى وبفهم ووعى ليس فقط للدور والشخصية التى يقومون بأدائهما بل وبالموقف الاجتماعى والفكرى الذى يقدمونه.. هذا ما تقدمـــه ســـهير المرشـــدى فـــى أكـــثر مـــن لوحـــة حيث لعبت (٥ شخصيات بالمسرحية) وإن كانت إضافاتها على النص خاصة فـــى اللوحـــة الأولـــى تشكل نتوءا لا مبرر له، كذلك قدم ممدوح درويـــش ٥ أدوار بأداء واع ومنضبط لكنه بالغ فى مشهد الزوج (التشـــخيص) وبدا تفسير شخصية الشيخ خارج المسرحية فقد قدم المشـــهد بقـــدر كبـــير من فضح المؤسسة الدينية وزيف شيوخها وإســـهامهم فـــى الانهـــيار القـــائم.. أيضاً بدت ملابس الشيخ فى تصـــميمها (الأفغانى) بعيداً عن دلالات الزى الرسمى الذى تدينه المسرحية.

حـــنان مطاوع فى أول أدوارها على المسرح إحساس صادق والـــتزام يبشـــر بحضـــور مسرحى جيد.. فاروق عيطة فى دور (فـــاروق) كســـر نمطـــية الدور معبراً بعمق عن شرخه النفسى، متصـــاعداً بالانهـــيار حـــتى الموت.. أعمق ما فى المسرحية هو إيمان إبطالها برسالتها العميقة وقيمة الأسئلة المطروحة.

"أحلام شقية"...

من سؤال السياسة إلى سؤال الوجود!*

كــل شئ ملتبس داخل ذلك البيت المزين بالمصابيح الصغيرة ووجــوه القديسين وأصوات التراتيل والصليب المعلق فوق الحامل الخشــبى.. هكــذا يبادرنا المخرج محمد أبو السعود على مسرح الهــناجر بالرهــبة والخطورة فى سينوغرافيا الأنتظار والأحلام الشقية.

كتــب ســعدالله ونوس مسرحية "أحلام شقية".. وكانت فكرة قديمــة كتــب خطوطهــا الأولى أوائل السبعينيات "متناولا الحياة السياســية والاجتماعــية فى سوريا بعد الانفصال وإنكسار الوحدة المصــرية/ السورية".. ثم عاد وأنجزها فى صورتها النهائية عام ١٩٩٤ خلال فترة مرضه الأخيرة.

ومنذ بداية المسرحية يكتب سعدالله ونوس فى الصفحة الأولى "**مهمــا كان الحل الذى يلجأ إليه العرض فمن المهم الحفاظ على انطباعين يوحى بهما البيت هما: الانغلاق والضيق**".

* جريدة الأخبار – القاهرة – ٢٠٠٣/٣/١٢م.

الانغلاق والضيق هما الرؤية التى تحكم النص وهما المعادلان البصريان لمساحات القهر الواقع على المرأتين الشقيتين بالمسرحية: "مارى" والتى ظلت ٣٠ عاماً تبلع قهرها وعقمها وشقاء حياتها مع زوج عاطل وفاسد وبليد، فلا يتبقى لها سوى الصلوات الدائمة والانتظار ووهم عودة الابن "المفقود" مع كل شاب يستأجر الغرفة العلوية فى البيت الذى تملكه... "وغادة" الزوجة المقهورة لرجل الأمن الفظ والغليظ بكل سطوته ورعبه المخيم على المكان.. وتعيش هى الأخرى وهم الانتظار والحلم لتختلط صورة "الحبيب" بصورة "الأخ" بصورة "الطفل".. أنهما امرأتان شقيتان لا تعرفان عن السعادة إلا الأوهام.

وفى قراءة مبدعة نقل المخرج محمد أبو السعود سؤال النص من السؤال السياسى والاجتماعى إلى السؤال الميتافيزيقى واضعاً العرض بأكمله داخل قوس مسيحى وأسئلة أكثر صعوبة.. هل ظلت "مارى" تلعق قهرها وتدير الخد الأيمن دون مقاومة لنشر حيث الانتظار والألم عبادة؟ أم أن السؤال المسكوت عنه على إمتداد العرض ربما هو صرخة "المسيح" على جبل الجلجلة "**إلهى.. لماذا تركتنى**"!

ولأن السؤال أكثر صعوبة فقد أمتلئ العرض بالالتباس خاصة من خلال تلك السينوغرافيا المبدعة التى صاغها المخرج محمد أبو السعود. هل كان البيت المزين بصور القديسين تحاصره من كل جانب هو ذاته تلك المساحة المتغلقة التى نص عليها المؤلف؟ أم كان هو المعادل البصرى لتلك السطوة والهيمنة

العسكرية لنظام يجسده رجل الأمن "كاظم"؟ هل تلك التراتيل المتواصلة العذبة بصوت محمد أبو الخير للعهد القديم، هي حالة السكون والانتظار وابتلاع القهر على امتداد ٣٠ عاما؟!

هل الصلوات "خلاصا"؟ هل "الابن" حلماً أم وهما؟ ولعل شخصية مارى والتى قامت بأدائها "عايدة عبد العزيز" هى كل الخطورة والالتباس بالعرض، فهى المرأة الصافية المتطهرة الحنون وهى نفسها المشغولة بملاحقة الفجور والملوثة بعدوى "المرض الجنسى".. هى القوية والضعيفة فى اللحظة الواحدة.. ولعل وهج حضور عايدة عبد العزيز الإبداعى ضاعف ذلك الالتباس.. إنها امرأتان فى امرأة، تمرينها الأصعب هو إخفاء التعبير، تخفى قوتها وتخفى ضعفها، تخفى الشوق والحلم، امرأة تحبس "السم" ٣٠ عاماً بين ثيابها دون أن تنطق كلمة واحدة.. إنها المشحونة بالانتظار.. دور لا يقدر عليه سوى عايدة عبد العزيز.

... ...

التزم محمد أبو السعود تماماً بالنص الأصلى رغم قراءته المبدعة المضافة لكنه لم يوفق فى تعديلات النهاية فى مشهد موت الطفل.. فرغم أن المشهد صاغه بصورة رمزية محملة بالعديد من الدلالات خاصة حين يقتحم الشاب "الابن/الحلم/ الخلاص" المشهد ليحمل الطفل إلى أعلى فى حركة أشبه بالصلب رمزا لكل الألم والعذاب والخلاص.. لكن حذف "دور" الطفل من العرض بأكمله والاكتفاء بصوت بكائه، ثم تحويله من طفل صبى يتكلم ويتحرك - كما فى النص الأصلى - إلى طفل رضيع أضعف مشهد النهاية

حيـــن أفقـــدده المصداقية.. فليس منطقياً أن يفكر الأب ويفكر معه الجار فى الاتيان بالطفل الرضيع من غرفته لإطعامه من طعامهما "الدســـم".. ولينتهى الأمر بموت الطفل حيث وضعت الزوجة السم فى الطعام للرجلين.

أيضـــاً بـــدت إضافة جملة "أنا الله" على لسان الزوج الضابط "كاظم" غليظة. فهى ليست موجودة بالنص الأصلى ولا مبرر لها خاصـــة أن الجملـــة الـــتى تليها "أنا رب هذا البيت" تؤدى المعنى المقصـــود.. "محمـــد عبد العظيم" بشاربه الكثيف وملامحه الحادة وضحكاته العالية مناسب تماماً لشخصية الزوج الضابط "كاظم".. بيـــنما "هـــانى الستاوى" فى شخصية "الشاب/ الابن/ الحلم" قدرة علـــى التعبـــير الحـــركى من خلال تكوين جسمانى جميل لكنه لا يمتلك بالمقابل قدرة الأداء التمثيلى.

"ســـلوى محمـــد على" أو الزوجة غادة والتى تصاحبها على امـــتداد العـــرض ترتـــيله تليق بأدائها "ها أنت جميلة يا حبيبتى" مســـاحة متنوعة من الأداء" تتحرك فيها سلوى بعذوبة وفهم، فهى المقهورة بحق، والأنثى بحق، العنيدة، المقاومة، اليائسة فى لحظة واحدة.

"علـــى حسنين" فى دور فارس زوج مارى أضاف الكثير من أدائـــه إلـــى الشخصية، ذلك العطاء وتلك الرقة المصطنعة وخفة الـــروح الـــتى ســـاهمت فى ابتلاع القهر ٣٠ عاماً وزينت الشقاء داخل بيت مارى.

لقاء الحكاء

* أطرح مشكلة المسرح فى إطار مشكلة الواقع.
* تتحدد أصالة المسرح بقوله وليس بأشكال الفرجة فيه.
* هناك جانب جمالى فى مسرح التسييس.
* تعدد المونودراما مؤشر لغياب الديمقراطية.
* الديمقراطية فى المسرح هى ابتكار حرية مجازية.*

سعدالله ونوس واحد من أهم المبدعين المسرحيين العرب.. يرفض إغلاق النص عليه، والتقيد بحرفيته المكتوبة، مطالباً من يتناولون نصوصه المسرحية بالتعديل والإضافة والبحث.. فالتجريب بالنسبة له هو تثبيت لحقيقة البحث والاجتهاد من أجل تجربة مسرحية متكاملة جزء منها يخصه وهو الكتابة وجزء آخر يخص الآخرين (مخرج مبدع، وممثل مبدع ومجموعة تتكامل فى بحث واحد).

سعدالله ونوس ليس مجرد مؤلف مسرحى تبدأ بنصه وتنتهى بنصه ولكنه مؤسس لمشروع مسرحى ديمقراطى عربى.

---

* مجلة أدب ونقد - القاهرة - العدد ٢٨-يناير ١٩٨٧.

وفى لقاء معه أثناء انعقاد مهرجان دمشق المسرحى العاشر.. كان هذا الحوار...

*** كصانع للكتابة ما معنى تقديمك لنص لا يكتمل إلا بالإخراج.. ما هى حدود مسئوليتك..؟ وحدود مسئولية المخرج الذى يحقق شرط الاكتمال؟ واجتهادات المخرج وتجاربه على نصك تظل فى حدود الشكل أم هى أبعد من ذلك؟**

** نعم.. أنى اعتقد أن نصى لا يكتمل إلا ببحث إخراجى مبدع يتوافق معه من حيث المضمون والهاجس الفنى معا.. ورغم أن توفر مثل هذا البحث الإخراجى المبدع ضرورى لكل نص مسرحى، إلا أنه فى أعمالى شرط لا يستقيم العرض بدونه. وما ذلك إلا لأن فى كل نص من نصوصى ثمة تأمل شخصى فى المسرح كفن – وكعلامة مركبة بين الكلمة / الممثل، والآخر / المتفرج. فى (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) يتساءل المسرح عن نفسه. ما هو؟.. ما هى حدود الوهم والواقع فيه؟ فى (مغامرة رأس المملوك جابر) أيضا ثمة مسرحية تضع المسرح موضع تساؤل فيما تقص حكايتها. والشئ نفسه يمكن أن يتبعه المرء فى (سهرة مع أبى خليل القبانى) (والملك هو الملك) (ورحلة حنظله). أن الجانب المتعلق بتأمل هذه الإدارة الفنية الغريبة (المسرح ماهيته؟ وكيف نستنبته فى مجتمعنا؟) هو بالذات الذى يحتاج إلى بحث إخراجى يعمق هذا التأمل، ويوضح ما ينطوى عليه من شكوك وإشكالات، ويحاول أن يجد الحلول الملائمة فى عرض

مبتكر له خصوصيته الفنية والبيئوية. ولا أعنى هنا أن هذا البحث هو مجرد بحث فى الأشكال والتعبيرات المحلية وإنما هو بحث مركب يحاول أن يصوغ الأسئلة المتعلقة بالمسرح مع المضمون المرتبط أصلاً بهذه الأسئلة، وذلك فى عرض فعال ومتكامل. أنى أطرح مشكلة المسرح فى إطار طرح مشكلة الواقع، ولهذا فإن العمل يتفكك إذا لم تتعمق المشكلة المزدوجة. وإذا لم ينجز تأمله الخاص الذى يعمق ويوضح التأمل الذى ينطوى عليه النص / المشروع.

خذى مثلا (مغامرة رأس المملوك جابر). أن أى عرض يتعامل مع المقهى الذى تدور فيه الحكاية كديكور مسرحى، يقتل العمل ويسطحه، فالمقهى هنا هو مستوى جوهرى من المستويات التى تتشابك فيها العلاقات البنيوية للنص، وهذا المستوى يحتاج إلى بحث فى البيئة، وإلى بلورة علاقات جديدة ومرتجلة. أى أن العرض ملزم بأن يقدم تأمله الخاص حول العلاقة المركبة بين مسرح يفكر فى نفسه كأداة فنية، وبين جمهور هو الآخر يتأمل نفسه فى ممثلين يشخصون أنماطاً من المتفرجين..

أضيف إلى ذلك أن هذه المسرحيات قد كتبت وفى الذهن حلم عن العمل المشترك والجماعى فى فرقة متجانسة ولذلك تجدين فى كل نص هامشا متروكا للبحث والارتجال ويفترض سلفا نوعية معينة من الممثل ونوعية معينة من المخرج.

*** لعلك تفتح بهذه الكتابة / المشروع حوارا مسرحيا طموحا يساهم فى تعميق الديمقراطية داخل نصك؟**

** قد يبدو القول بأنى أطمع إلى كتابة ديمقراطية على مستوى النص ملتبسا، ويحتاج إلى بعض التوضيح. نحن شعب لم يعرف تجربة الديمقراطية إلا فى فترات قصيرة وعابرة خلال تاريخه الطويل. ولهذا فإننا لم نتدرب على الحوار، ولم نقدر دلالة التنوع، والجدل، والتنامى الحر وحياتنا هى عبارة عن مونولوجين واحد رسمى قامع، والأخر شعبى مقموع ، لكن العلاقة بين المونولجين غير متكافئة إلى حد لا يظهر معها إلا المونولوج الرسمى، المتسلط، المتواتر، المتغلغل فى كل مستويات الحياة. وهذا المونولوج ينفذ إلى أعماقنا، ويفرض علينا واعين ولا واعيين أحادية فى الفكر تلغى كل حوار أو تفاعل. وقد انعكس هذا الوضع على الثقافة بعامة وعلى المسرح بخاصة. وإذا كان المسرح قد نشأ فى أصله كواحدة من وظائف الديمقراطية فإننا نستطيع تقدير الأثر المدمر لغياب الديمقراطية على المسرح بالذات. ولعلى لا أعدو الحقيقة إذا قلت أن تعدد تجارب المونودراما، أى تحول المسرح إلى مونولوج. إنما هو نتيجة لانعدام الديمقراطية. أن الوحدة القطيعة والصمت المحتقن اللذين تفرضهما الأنظمة العربية إنما ينعكسان على عمل الكاتب ولو بصورة غير مدركة، فيفرضان عليه كتابة هى بصورة جوهرية مونولوج مديد ودائرى. وربما كان هذا ما يفسر أيضا تهافت الشخصيات فى النص المسرحى، وتحولها إلى أصوات باهتة، بدلا

من أن تكون شخصيات حية وحره تتحاور، وتتصارع فى مواقف تكشف عن حريتها فى الوقت الذى ترسم فيه مصائرها.

إن الديمقراطـــية علـــى مستوى كتابة النص هى ضرب من ابتكار حرية مجازية تقاوم القمع، وهى على المستوى الفنى شرط لـــتجاوز الخطابـــة، والتحـــيز والتلقين.. طبعاً أنا لست متأكداً من نجـــاحى فى هذه التجربة، لأن غياب الديمقراطية الطويل قد سبب خـــرابا، وأحدث تشوهات كبيرة فى أعماق كل منا، والخلاص من هـــذا الخراب وهذه التشوهات يحتاج إلى كثير من الجهد وشمول الرؤية أيضاً.

*** ألهذا اتسمت شخصيات مسرحك بالسلبية واتسم مسرحك بالتشاؤم؟**

** لم أكن أريد فى مسرحياتى أن أقدم وعيا جاهزا، قدر ما كان همى أن أنقد وأحلل وعيا سائدا، وأن ابنى وعيا يمكن أن يتم عـــبر عرض ما هو سلبى، أى أن نعلم عبر السلب، نأخذ عيبا من العـــيوب ونضـــخمه ونظهر آثاره ونكون بذلك قد قدمنا أمثولة أو درساً تطبيقيا لهذه الحالة.. ويجب ألا ننسى أن المسرح فى النهاية هو عملية جدل، وأن الخلاصة ليست فيما يطرح على الخشبة فقط وإنما فيما يطرح عبر هذا الجدل بين الصالة والخشبة.

إن الانتصـــار على خشبة المسرح هو تبسيط للصراع، وهو جزئـــيا إعطـــاء وعى جاهز للمتفرج، وهو أيضاً نوع من التهدئة السيكولوجية التاريخية للمتفرج، يخرج من المسرح مرتاحاً إذ ثمة

انتصار ما، ولو كان هذا النصر على مستوى الصورة الشعرية أو المسرحية... فى رأيي أن تفاؤل العمل أو تشاؤمه لا ينبع من مدى احتوائه على شخصيات إيجابية متفائلة أو سلبية متشائمة وإنما يتم مــن خــلال مجمل العمل وبنيته.. هل يسير هذا العمل نحو أفق مســدود تشــاؤمى، أم أنه يشير إلى أن هناك أفقاً آخر، شرط أن تــبدلوا عاداتكم فى التفكير والسلوك والنضال.. وبهذا المعنى أرى أن هذه الأعمال إيجابية أكثر بكثير مما لو وضعت فيها شخصيات مــتفائلة وبطولــية تقلب معادلة المسرحية وتحقق انتصارات على الخشبة وتوزع انتصارات وهمية على المتفرجين.

*** فاعلــية المسرح فى تقديرك – وكما ذكرت مراراً – هى بالضــبط إلا يشــغل نفسه فى التغير الثورى والسريع.. هى أن يكون وسيلة معرفية توسع أفق المتفرج معرفيا.. وأن يكون فى الوقت نفسه وسيلة جمالية توقظ فى ذهن المتفرج قابليات للذوق والــتذوق مخــتلفة. وهذا ما يتفق أيضاً مع رفضك منح المتفرج وعيا جاهزا.. لكن فى ضوء انهزام المشروع العربى، وفى ضوء الظــروف التاريخية المعاشة هل ثمة مراجعات لفاعلية المسرح فى تقديرك؟**

** فــى فترة ما، وكانت فترة فوارة بالأمل، والغضب، كنت أحلم بأن يكون المسرح حدثاً مباشراً وفورياً، كنت أحلم بأن تزول المســافة الفاصــلة بين الكلمة والفعل، وأن نردم الهوة بين التخيل والواقــع، وأن يــنفجر العــرض المســرحى مظاهره، أو فعالية

راهنة... راودني هذا الحلم في الفترة التي كتبت خلالها "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران".. كان يغمرني إحساس بالتوازن وأنا أمضي في كتابة هذا العمل، لم أكن أفكر بأصول مسرحية، ولا بمقتضيات جنس أدبي محدد. لم تخطر ببالي أية قضايا نقدية.. كنت أتصور فقط وغالباً بانفعال حسي حقيقي، أني أعري واقع الهزيمة، وأمزق الأقنعة عن صانعيها في سياق هبة جماهيرية، تبدأ مضطربة ومرتجلة ثم تتسق وتنمو حتى تضمنا في فوره عمل فعلي، مظاهرة أو انتفاضة شعبية حقيقية. كان الإيقاع يتصاعد. تتفتت الكذبة. ويتحقق الفعل الملموس.

طبعاً حين عرضت المسرحية بعد منع طويل، تبدد الحلم في يقظة خشنة. كان مذاق المرارة يتجدد كل مساء في داخلي. ينتهي تصفيق الختام ثم يخرج الناس كما يخرجون من أي عرض مسرحي. يتهامسون أو يضحكون أو يمتدحون، ثم ماذا؟ لا شئ آخر. أبداً لا شيء.. لا الصالة انفجرت في مظاهره ولا هؤلاء الذين يرتقون درجات المسرح ينوون أن يفعلوا شيئاً عندما يلفظهم الباب إلى الشارع حيث تعشش الهزيمة وتتوالد الكلمة كلمة. المسرح مسرح. وأن الكلمة ليست فعلاً، كما أن المسرح ليس بؤرة انتفاضة.

من تجربتي الخاصة، تعلمت أن المسرح لا يستطيع أن ينجز ثورة، أو أن يتدخل فعلياً في مجرى الأحداث. هو فعال، لكن فاعليته ليست راهنة ولا مباشرة. وهنا بدأت مرحلة مسرح التسيس...

*** دعنا نحدد مفهوم مسرح التسيس؟**

** إذا كـــان ثمة إقراراً بأن المسرح سياسياً فإن التسيس هو محاولـــة للإجابـــة على هذين السؤالين: أية سياسة؟ وكيف؟ وبعد تحديـــد هذه السياسة وجمهورها، كيف يمكن أن نجد الصيغة الفنية الـــتى تضـــمن حـــداً من الفعالية والتأثير مع الجمهور. إن مفهوم "التسييس" يعنى أولا أنك تحاول طرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصـــادية والسياسية وأنك تحاول استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل. إذن بالتسيس أردت أن أمضى خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي بأنه المسرح الذى يحمل مضموناً سياسياً تقدمياً.

ثانيا: هناك جانب آخر للتسيس هو جانب جمالى.. أن مسرحا يـــريد أن يكـــون سياســـيا تقدميا يتجه إلى جمهور محدد فى هذا المجـــتمع، جمهـــور نحن نعلم سلفاً أنه مستلب الوعى وأن ذائقته مخـــربة وأن وســـائله التعبـــيرية يتم تزييفها وتمييعها وأن ثقافته الشـــعبية أيضاً تسلب ويعاد توظيفها فى أعمال سلطوية تعيد إنتاج الاستلاب والتخلف.. أن هذا المسرح الذى واجه مثل هذا الجمهور لابد له من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة.. ومن هنا لم أطرح مسرح التسيس كصيغة ولكن كإطار للعمل والتجربة يحتاج إلى مراجعات مستمرة.

*** نعـود إلـى مـراجعاتك الحالـية حول فاعلية مسرحك.. وتجـربة مسرح التسيس فى ضوء هندسة الخراب العربى التى تعيشها؟**

** فى ضوء الانكسارات والتراجعات التى تمت فى الواقع العـربى، فـى ضوء التمزق، والتشرذم والدمار لم يعد ممكنا أن نوالى عملنا دون مراجعة.. أن تجربة مسرح التسيس هى الأخرى مسدودة الأفق أن لم تع حدودها ونقاط ضعفها، وقد حاولت خلال السنوات الماضية أن أراجع هذه التجربة. ووجدت أن لدى الصفاء الذهـنى الكاس لاكتشاف ثغراتها. فهى ما زالت تنطوى على قدر من التلقين والإنشاء اللفظى، أى أنها ما زالت تحمل بعض سمات المرحلة التى انهارت فى الوقت الذى تحاول فيه نقد هذه المرحلة واستشـراف أفـق يـتجاوزها. ولا أخفى هنا أهم أسباب تداعى الحـركة التقدمـية فى بلادنا هو اعتمادها فكريا على التلقين من جهـة، والانشـاء اللغوى من جهة ثانية (أعنى بالإنشاء الخطابة، والشعارات، والعبارات الجاهزة، واستبدال اللغة بالممارسة). ولذا فإن المراجعة هنا تعنى التخلص نهائيا من آثار التلقين والإنشاء.. وتعمـيق الآلية الديمقراطية التى هى بالذات بنية النص الدرامى. فالشخصيات التى تتحاور ينبغى أن تكون حرة يسمح لها النص أن تمضـى إلى أبعد حدود إمكانياتها دون تحيزات مسبقة تكبلها، أو أحكـام نمطـية تسطحها. وفى هذا المضمار، تقترب ملاحظاتى كثيرا من اراء (باختين) عن الرواية حيث هى فن تعددى الصوت وديمقراطى.

أما المراجعة من الناحية الجمالية فهى تقتضى جذرية موازية لمـا يقتضـيه المضمون. أن البعد عن التلفيق الفولكلورى والقيم الجمالـية الـتى يعممها التليفزيون مثلاً هو الشرط الأول لابتكار جمالية جديدة تضىء العمل وتهز خمول المتفرج. قد يبدو أنى أرد المسرح إلى "نخبوية" طالما قاتلت ضدها ولكن فى مواجهة فيضان الـتفاهة الـذى تغرقـنا أجهزة الإعلام الرسمية به، ألا ينبغى أن نصـون المسرح من الغرق فى هذا الفيضان والانحلال فى مائه العكـر حتى ولو تشرنق فى نخبوية مؤقتة! اعتقد أن ذلك يستحق الجهـد، ومـا تـم على مستوى الرواية فى الوطن العربى خلال العقديـن الأخريـن يمكـن أن يشـكل لنا نحن المسرحيين عونا وإضاءة.

*** أشرت إلى التلفيق الفولكلورى.. ولعل موقفك واضحا من الظواهـر المسـرحية العربـية الـتى طرحـت إشكالية الشكل كالاحتفالـية والـتى اسميتها (بالهزر الاحتفالى) كالحكواتى حيث أكـدت أنها تجارب لا تحقق بناء مسرح عربى مرة لعدم براعتها والتـباس اسـتخداماتها السـطحية ومرة لأنها كشكل لا تحقق هويـة.. بيـنما المسـرح فـى رأيك لا يتحقق ألا عبر إشكالية المجـتمع العربى.. لدى عدد من الأسئلة: ما المقصود بإشكالية المجتمع العربى.. أهى إشكالية قومية أم إشكالية فكرية؟**

مـــا الفــرق بيـــن الحكواتي داخل مسرحك والحكواتي لدى روجيه عساف؟ والفرق بين الاحتفالية بمسرحك والاحتفالية لدى عبد الكريم برشيد؟

** أردت أن أشـــير إلـــى خطأ شاع فى الأوساط المسرحية العربـــية الســـنوات الأخـــيرة وأعنى محاولة تحقيق الخصوصية والأصـــالة عـــبر اســـتخدام بعض أشكال الفرجة المحلية. أن هذه الأشكال بحد ذاتها ليست ضمانة للأصالة. أولا لأنها ليست بريئة، وثانيا لأنها غير قابلة للتعميم. هى ليست بريئة لأن كل صيغة من صـــيغ الاحـــتفال الشعبية ترتبط بمضمون محدد. وهذا المضمون لابـــد أن يظـــل عالقـــا بهـــذه الصيغة حتى ولو أردنا أن نوظفها مـــناقض. أن الزار أو المولد على سبيل المثال يحفلان بمضمون ديـــنى غيبى يعبق به كل عمل يحاول استخدامها. وهى غير قابلة للتعمـــيم لأنها تبلى بالتكرار، ولا تملك مقومات بناء درامى جديد يصـــلح لمخـــتلف الـــرؤى والمضامين لا أعنى أبدا أنه لا ينبغى الإفـــادة مـــن هذه الأشكال، وقد كنت بين أوائل المسرحيين الذين أفـــادوا منها، لكن لا يجوز فى هذا المضمار أن نعمم، وأن نصل عـــبر تجـــربة واحدة من هذه الأشكال إلى تعريف شامل ونهائى للمســـرح العـــربى.. ولعـــل هـــذا مـــا آخذه على تجربة مسرح الحكواتـــى. فروجـــيه عساف لم يقدم عمله الذى وظف فيه شكل الحكواتى على أنه تجربة تضاف إلى تجارب المسرح العربى، بل علـــى أنـــه التجربة المسرحية العربية أى أن المسرح العربى لا يستطيع أن يضمن أصالته إلا عبر هذا الشكل، وبمثل هذا التعميم

ينسد الأفق، ويستنقع الإبداع المسرحى من التكرار أن لم يتوقف كما حصل مع فرقة الحكواتى ذاتها.

لقد استخدمت صيغة الحكواتى فى مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر وكان استخدامها مرتبطا بموقف فكرى محدد يقتضيه النص، وكنت أعلم أن هذه الصيغة لا يمكن تكرارها فى أعمال أخرى. وبالفعل لم أكررها، ولم أعرف الأصالة بأنها استخدام هذا الشكل. كما لم أحاول تعريف المسرح بدءا منها. وقبل الحكواتى كان ثمة الاحتفال المرتجل والحى الذى تقترحه حفلة سمر من أجل ٥ حزيران. لكنى كنت أدرك حدود هذه التجربة وأعرف أن مثل هذه الاحتفالية التى اقتضاها عمل محدد، لا يمكن تعميمها، وقوليتها فى نظرية تحدد المسرح. ولهذا فإن الاحتفاليين فى فيض تنظيراتهم لا يساعدون التجربة المسرحية بل يبطونها من الانشاء الشعرى المثقل بالشطحات والتناقضات، ومما يثير المفارقة أيضاً أن هذه التنظيرات لم تتحقق فى أى عمل مسرحى، بل هى تهويمات تتوسل المستقبل وترهص لما قد يأتى.. أو لا يأتى فمن يدرى..!

وعلى كل، آن الأوان لكى ندرك أن ما يؤكد أصالة المسرح وخصوصيته هو قوله بالدرجة الأولى، وليس استعادته بعض الأشكال البيئية.. فمهما زوقنا نصوصنا أو عروضنا بأشكال الفرجة، فإننا لن نحقق الخصوصية ما لم تطرح هذه النصوص أو العروض إشكالية الإنسان العربى. هذه الإشكالية القومية السياسية الاجتماعية الثقافية فى آن واحد. فى طرح هذه الإشكالية، وتعمقها

تكمـــن الأصـــالة الفعلـــية لا البرانية والسطحية. وما من مسرح استطاع أن يتميز ألا بعمق طرحه لمشاكل مجتمعة، وقدرته على النفاذ إلى ألية هذه المشاكل، ووجوه الصراع فيها. لم يحقق ميللر تمـــيزه بالبحث عن شكل وإنما بالبعد الفكرى الملحمى الذى أغنى مســـرحه بـــه. ويمكـــن قـــول الشيء نفسه عن تشيكوف وابسن وسواهما.

*** مـــنذ أسابيع قليلة وجهت وبعض المثقفين (صادق العظم، هـــادى العلـــوى، فيصل دراج، إلياس خورى) نداءا إلى المثقفين العـــرب حول دور المثقف العربى ومعنى الكتابة فى هذا الزمن.. لماذا كان النداء؟**

** هـــذا النداء صرخة، أنه دفاع ذاتى ضد الاضمحلال فى بحر هذا الخراب الشامل الذى تعيشه الأمة، ذات يوم – كما يقول الصـــديق هادى العلوى – استطاع المصرى أن ينقذ مدينة المعرة من غضب القائد العسكرى صالح بن مرداس حين حاصر المدينة، واراد اســـتباحتها. فى هذا الانهيار، فى هذا التدهور الذى يمضى بـــنا إلـــى قـــاع لا نعرف مدى عمقه، وأين منتهاه، ألا يمكن أن يســـتعيد المثقف صوته! ألا يمكن أن يكون للمثقف دوره! أما حان الوقت للخروج من حصار التهميش والترويض والارتزاق وعودة المـــثقف إلـــى تحمـــل المسئولية أمام القوى الإظلامية التى تعرق الوطـــن مـــن المحـــيط إلى الخليج بالعتمة والهزيمة. البيان دعوة للمـــراجعة. دعوة لفرز مثقف السلطة من مثقف الشعب. أنه نداء

لتضـــامن ثقافى يقاوم الانحلال والانقراض ويعيد للثقافة فى حدود الممكـــن دورها الوطنى والتنويرى والريادى معا. من المخجل أن يواصـــل زمـــن القمع والاستسلام مجراه ولا تنهض فى مواجهته صـــرخة "لا"، صـــرخة تقف وسط الدمار شاهده وشهادة على أن مثقفى هذه الأمة لم يفقدوا جدواهم بعد.